

# På terskelen til evigheten

## *En omvendelse av Henry Vaughans resepsjonshistorie*

Belinda Molteberg Steen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

15. mai 2015

© Belinda Molteberg Steen

2015

På terskelen til evigheten. En omvendelse av Henry Vaughans resepsjonshistorie

Belinda Molteberg Steen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I hvilken grad bør en usikker forfatterbiografi legge føringer på lesningen av en dikters verk? I denne oppgaven analyseres et utvalg paratekster skrevet av 1600-tallsdikteren Henry Vaughan. Dette gjøres på bakgrunn av en veletablert fortelling innenfor Vaughan-forskningen – historien om Henry Vaughans religiøse omvendelse. Målet for oppgaven er å påvise at Vaughans omvendelsesnarrativ, slik det gjengis i hans åndelige diktsamling *Silex Scintillans* (1650, 2.utg. 1655), kan ses i sammenheng med annen omvendelseslitteratur i den tidligmoderne perioden, og derfor heller bør leses som litteratur, ikke som biografi. Ved hjelp av Kathleen Lynchs artikkel ”Conversion Narratives in Old and New England” (2012) identifiseres omvendelsesnarrativet som en populær litterær sjanger på 1600-tallet, med røtter tilbake til Paulus og Augustin. Omvendelsesnarrativets sjangerkonvensjoner, slik de fremsettes av Lynch, benyttes deretter til å analysere Vaughans dedikasjonsdikt og forord. Analysene bidrar også til å dekonstruere tidligere forskeres teorier rundt Vaughans utgivelser og hans omvendelse.

Det påvises i oppgaven at resepsjonen av Henry Vaughans forfatterskap har beveget seg i sirkler – fra 1847 og frem til i dag. Avslutningsvis argumenteres det for at dette skyldes ulike teoretiske og ideologiske strømninger som har gått av og på moten innenfor litteraturvitenskapen de siste hundre årene. Målet for denne oppgaven er derfor også å bryte med sirkelen, og åpne opp for nye studier innenfor Vaughan-forskningen som ikke baserer seg på historien om en religiøs omvendelse.



# Forord

Mitt første møte med et av Henry Vaughans dikt ”The Waterfall” vekket en øyeblikkelig sterk interesse for engelsk renessanselitteratur. Dette var på bachelornivå i allmenn litteraturvitenskap i Bergen, og siden den gang har interessen bare økt. Jeg må likevel innrømme at prosjektet som skulle vise seg å bli utfallet av denne interessen, til tider har virket litt overveldende for en masterstudent i det 21. århundret. Derfor vil jeg med stor glede få uttrykke min takknemlighet til alle som har hjulpet meg på veien.

Først og fremst vil jeg takke oppgavens Salomo, Jon Haarberg, som med stort engasjement for prosjektet bisto med uvurdelig veiledning under hele dets varighet. Han satte alltid av god tid til hva det måtte være, og bidro med oversettelser fra latin til norsk, samt tilfeldig spredte anekdoter og motivasjonsord underveis. Summen av alt dette bidro til at arbeidet alltid var givende og spennende, til tross for at stoffet kunne bli tungt. Takk også til ILOS for stipendiet som tillot meg å reise på studietur til Cardiff. Takksigelser sendes dermed også i retning Wales, til Melanie Bigold og Ceri Sullivan for deres varme velkomst ved Universitetet i Cardiff og for deres varme interesse for prosjektet.

Jeg vil også gjerne få takke Julia Bennin, Marit Sjelmo og Hanne Mandelid for korrekturlesing, samt avverging av både små og store kriser underveis. Til sist vil jeg takke Anders Kristian Strand som introduserte meg for Henry Vaughan en regntung dag på Sydneshaugen. Uten den introduksjonen ville ikke dette prosjektet blitt til.



# Innhold

<b>Preludium</b> .....	1
Resepsjonshistorien: den plutselige, gradvise og poetiske omvendelsen .....	4
Første bud: Du skal ikke ta dikteren på sitt forord .....	8
Oppgavens problemstilling og struktur .....	11
<b>1 Omvendelsesnarrativet</b> .....	15
1.1 Omvendelsesnarrativets struktur .....	17
1.2 Omvendelsesnarrativets motiver .....	20
<b>2 Gnistrende flint</b> .....	25
2.1 Steinhjertet: Et verdslig tap, en himmelsk vinning .....	26
2.2 Intertekstualitet: Profeten Esekiel og steinhjertet .....	30
2.3 Paktforseglingen: Hjertets omskjæringer og innrissinger .....	33
2.4 Samtidens steinhjertes: Forbudet mot anglikansk praksis .....	39
<b>3 Kampen mot synd</b> .....	43
3.1 1654-forordet: Den retoriske konstruksjonen .....	44
3.2 Sjelens forfall, kroppens udødelighet .....	48
3.3 Dommedag på kalenderen .....	54
3.4 Kongens vise tale .....	59
3.5 En omvendelse av språket: Augustin .....	63
<b>4 Til etterkommerne</b> .....	73
4.1 <i>Olor Iscanus</i> : Sirkelresepsjonen .....	73
4.2 De vise og de andre .....	80
4.3 Del din elev i to .....	85
4.4 Kunnskapens lojale venner og kongens bier .....	90
4.5 Å bryte med en ond sirkel .....	94
<b>Postludium</b> .....	97
<b>Litteratur</b> .....	103





# Preludium

Storm'd thus; I straight perceiv'd my spring  
Meere stage, and show,  
My walke a monstrous, mountain'd thing  
Rough-cast with Rocks, and snow  
[...].

“Regeneration”, *Silex Scintillans*.

I 1818 skrev presten og salmedikteren Henry Francis Lyte et brev til sin venn, ”J.K.”, hvor han forteller om en helt spesiell opplevelse som forandret livet hans: en religiøs omvendelse. Lyte ble ordinert som prest i den anglikanske kirke i 1815, men en hendelse i tidsrommet 1815–18 skulle likevel vise seg å bli avgjørende for hvordan hans tro og religiøse praksis utviklet seg videre: “[...] a circumstance which led the way to all my future wanderings” (H. 1850, s. xvi).<sup>1</sup> Han forteller i brevet at nabopresten, som også var en god venn av ham, ble rammet av en alvorlig sykdom, og at han derfor reiste til sin syke venn for å pleie ham. Der ble han i noen uker, helt frem til vennen hans forlot jordelivet, lykkelig forsont med sin frelser (H. 1850, s. xvi–xvii).

I løpet av disse ukene fikk Lyte være vitne til både en kroppslig og en åndelig virksomhet fra vennens side. Han foretok en alvorlig og engstelig undersøkelse av bevisene for om en fremtidig tilstand faktisk kunne eksistere og studerte Bibelen for å finne ut om den kunne stå som en autentisk åpenbaring. Lytes venn ble overbevist om at Bibelen rommet en sann beskrivelse av alt som hadde vært, og alt som skulle komme (H. 1850, s. xvi–xvii). Det som gjorde sterkest inntrykk på Lyte, var likevel vennens overbevisning om at de begge hadde basert sin lære og sin levemåte på feil grunnlag. Den syke vennen erklærte nemlig at Paulus’ brev skulle leses bokstavelig. Dette kan leses som Lytes omvendelsesøyeblikk:

[...] his inquiry next was, the means by which a happy eternity was to be attained – and here indeed my blood almost curdled, to hear the dying man declare and prove, with irrefutable clearness, that both he and I had been utterly mistaken in the means we had adopted for ourselves, and recommended to others, if the explanatory Epistles of St. Paul were to be taken in their plain and literal sense. You can hardly perhaps conceive the effect of all this, proceeding from such a man, in such a situation. (H. 1850, s. xvii)

Den situasjonen vennen befinner seg i, og som Lyte her referer til, har han tidligere beskrevet som på grensen til evigheten: “[...] he stood just on the confines of eternity [...]” (H. 1850, s. xvii). Dette er grunnen til at Lyte blir så sterkt påvirket av vennens ytringer, nettopp fordi han

---

<sup>1</sup> Mannen bak forordet til Lytes posthume utgivelse har kun signert med initialer og lar seg ikke identifisere.

er en geistlig som befinner seg på en terskel, med ett bein i den dennesidige verden og ett bein i den hinsidige. Lyte tillegger vennen en innsikt han selv ikke besitter, en innsikt i sannheten, som om han kan se inn i begge verdener samtidig og taler Guds ord fra paradisetts dørterskel. Til tross for at de begge har tatt feil av hvordan Bibelen skal leses og hvordan livene deres skal leves, dør vennen i visshet om at Jesus har sonet for ham, og at han derfor vil bli tilgitt (H. 1850, s. xvii). Men for Lyte fører dette til et endret livssyn og et nytt liv: “I was greatly affected by the whole matter, and brought to look at life and its issue with a different eye than before; and I began to study my Bible, and preach in another manner than I had previously done” (H. 1850, s. xvii). Lyte beskriver effekten av vennens overbevisninger som om han nå kan se livet med ”andre øyne”. Omvendelsen kan dermed beskrives som en transformasjon av synsevnen: Lyte besitter nå en innvendig innsikt. Dette fører til en innvendig transformasjon som også gir utslag i alt utenfor.

Henry Francis Lyte er derimot ikke temaet for denne masteroppgaven, men han kan sies å være opprinnelsen til det som *er* oppgavens tema: historien om Henry Vaughans religiøse omvendelse. Poeten Henry Vaughan (1621–95) ble født i Brecknockshire i Wales, hvor han også tilbrakte mesteparten av sitt liv. Han skal også ha studert en kort periode i Oxford før borgerkrigene brøt ut, men skal ha vendt tilbake til hjemstedet rundt 1642. Diktene hans er engelskspråklige, men utgivelsene hans inneholder ofte epigrammer skrevet på latin, samt oversettelser fra latin. Det som oftest har gitt næring til historien om Vaughans plutselige religiøse omvendelse, er at han fra sin første til hans andre diktsamling skifter fra å skrive verdslige dikt, til å skrive åndelige – fra *Poems, with The tenth Satyre of Iuuenal Englished* (1646) til *Silex Scintillans: Or, Sacred Poems And private Ejaculations* (1650). Han fortsetter så med åndelige temaer i *The Mount of Olives: Or, Solitary Devotions* (1652) og *Flores Solitudinis. Certaine Rare and Elegant Pieces* (1654). Deretter utkom en ny utgave av *Silex Scintillans* (1655) med et nytt forord som ofte har blitt lest som en eksplisitt fordømmelse av all verdslig litteratur. Dette forordet blir dermed også brukt som et bevis på at Vaughan gjennomgikk en religiøs omvendelse en gang i løpet av tidsrommet 1647–50.

Historien om Vaughans omvendelse kan likevel ikke gjengis uten problemer. Han står nemlig også bak senere diktsamlinger med verdslige temaer: *Olor Iscanus. A Collection of Some Select Poems, and Translations* (1651) og *Thalia Rediviva. The Pass-Times and Diversions of a Countrey-Muse, In Choice Poems On Several Occasions* (1678). Vaughan publiserte også en oversettelse av Heinrich Nolles hermetiske legebok, *Hermetical Physick: Or, The right way to preserve, and to restore Health* (1655). Disse uoverensstemmelsene har

dermed avstedkommet flere teorier om Vaughans åndelighet og utgivelser. Men historien om hans religiøse omvendelse startet i moderne tid med den nevnte Henry Francis Lyte.

Lyte forteller oss at hans eget liv og virke ble transformert ved en spesiell hendelse. Det året han døde, 1847, utga han også andreutgaven av Henry Vaughans religiøse diktsamling *Silex Scintillans*, sammen med den senere samlingen *Thalia Rediviva*. Med denne utgivelsen ble Lyte Vaughans første moderne utgiver, og samlingen introduseres av Lytes forord, ”Biographical Sketch of *Henry Vaughan*, Silurist”, hvor han gjør rede for Vaughans liv og forfatterskap. Det blir i dette forordet lagt stor vekt på skillet mellom Vaughans verdslige og åndelige diktning: Ifølge Lyte skal Vaughan ha erfart en omvendelse. Før omvendelsen skrev han verdslige dikt, og etter omvendelsen skrev han åndelige dikt. Årsaken for denne transformasjonen forklarer Lyte med en alvorlig sykdom som skal ha rammet Vaughan hardt mens han holdt på med diktsamlingen *Olor Iscanus*, påbegynt i 1647. Ifølge Lyte var det så vidt Vaughan kom fra denne sykdommen i live (Lyte 1847, s. xxx–xxxii). I tillegg til venners dødsfall og oppdagelsen av diktsamlingen *The Temple. Sacred Poems and Private Ejaculations* (1633) skrevet av George Herbert, den walisiskfødte engelske poeten og presten, skal sykdommen ha distraheret Vaughan bort fra sitt daværende arbeid – og han ble troende: ”And these, along with his other trials, contributed to break up the fallow ground in his heart, and prepare it for the reception of the divine seed that was subsequently sown there” (Lyte 1847, s. xxxii). Istedenfor å fullføre *Olor Iscanus* påbegynte Vaughan nå et annet arbeid, førsteutgaven av *Silex Scintillans*, som utkom i 1650.

Ifølge Lyte medførte altså Vaughans omvendelse et skifte fra å være en verdslig til å bli en åndelig poet, og han vendte aldri tilbake. Den forsinkede *Olor Iscanus* ble likevel utgitt av en venn i 1651, og Lyte konkluderer med at utgivelsen skjedde mot dikterens vilje (Lyte 1847, s. xxxii). Lyte skriver også at Vaughan ikke tok del i utgivelsen av *Thalia Rediviva* som ble utgitt av vennen ”J.W.”, men innrømmer at det ikke eksisterer noe grunnlag for å si at Vaughan var direkte imot utgivelsen (Lyte 1847, s. xliv). Med sin biografiske skisse skrev Lyte historien om Vaughans religiøse omvendelse, som en faktisk tidfestet hendelse, og som en hendelse som forandret og forbedret Vaughan som person og dikter. Lytes forord skulle deretter vise seg å prege resepsjonen av forfatterskapet i nesten hundre år fremover.

Denne oppgaven omhandler Henry Vaughans omvendelsesnarrativ, med utgangspunkt i hvordan fortellingen om Vaughans omvendelse har blitt gjengitt fra og med Lytes biografiske skisse i 1847 og frem til i dag. Omvendelsen har i mange tilfeller av Vaughan-forskningen blitt regnet for å være et biografisk faktum, et faktum som særlig bekreftes i forordet til andreutgaven av *Silex Scintillans*, men også av andre introduserende tekster til

hans øvrige diktsamlinger. Til tross for at Vaughans omvendelse allerede har blitt behandlet i en rekke artikler og biografier om ham, mener jeg det eksisterer et problem med måten forskerne har nærmet seg denne veletablerte historien på: Vaughans dikt og forord har blitt brukt til å lese inn en biografi vi rett og slett ikke er i besittelse av. Dette fører til at man dikter opp en biografi på bakgrunn av diktsamlingene og deretter tolker diktsamlingene på bakgrunn av den oppdiktede biografien. Litteraturen leses ikke lenger som litteratur med forbindelser til annen litteratur, sjangerkonvensjoner leses ikke som sjangerkonvensjoner – heller leses alt som et uttrykk for en individuell og sann erfaring.

### **Resepsjonshistorien: den plutselige, gradvise og poetiske omvendelsen**

Lytes biografiske skisse ble lenge oppfattet som en god beskrivelse av Vaughans liv og forfatterskap, men fra og med 1945 skulle det bryte ut en opphetet debatt rundt historien om Vaughans omvendelse: med utgivelsen av E.L. Marillas ”The Religious Conversion of Henry Vaughan”. Her anklager Marilla tidligere forskere og utgivere for å blande sammen bibliografiske fakta. Heller enn å se på overgangen fra verdslige til åndelige vers som en definitiv, avgrenset hendelse som fant sted mellom 1647 og 1650, ser Marilla på overgangen som en gradvis intensivering av en allerede eksisterende åndelighet. Med dette representerte Marillas artikkel et tydelig skille i Vaughan-resepsjonen: ”Omvendelsesfortellingen” hadde siden 1847 fremstått som en opplagt forklaringsmodell, gjentatt tilstrekkelig antall ganger, og dermed legitimert gjennom repetisjon.

Det var som nevnt særlig Vaughans forord til andreutgaven av *Silex Scintillans*, hvor han fordømmer ”vicious verse” (s. 257) og ”idle books” (s. 258), som tidligere hadde blitt brukt som bevis for den religiøse omvendelsen. Marilla, derimot, påstår at forordet til andreutgaven umulig kan være representativt for Vaughans tanker da førsteutgaven utkom i 1650 – i så tilfelle ville forordet ha blitt skrevet til førsteutgaven. I tillegg, hevder han, fortsatte Vaughan å skrive verdslige dikt helt frem til førsteutgaven av *Silex Scintillans* i 1650, og en komplett omvendelse før 1650 blir derfor for Marilla utenkelig (Marilla 1945, s. 16–17). At utgivelsen av *Olor Iscanus* ble forsinket, begrunner Marilla med et omfattende redigeringsarbeid fra utgiverens side: De var nødt til å fjerne politisk ladde dikt som kunne få alvorlige konsekvenser for Vaughan i en tid preget av borgerkriger og konflikter. Marilla ser urolighetene i samtiden som hovedårsaken for Vaughans åndelige diktning – en gradvis tilspissing av konfliktene førte til en gradvis tilspissing av Vaughans åndelighet. Ifølge Marilla hadde ikke sykdommen Lyte vektlegger i sin biografi, kommet inn i bildet enda, av Vaughan selv blir alvorlig sykdom først nevnt i forordet til *Flores Solitudinis*, datert 1652.

For Marilla blir det dermed usannsynlig at en sykdom kan ha fungert som motivering av en mer intens religiøs følsomhet allerede i perioden 1647–50 (Marilla 1945, s. 20–22). Til tross for at Marillas teorier skiller seg fra de foregående, leser han altså likevel forordet som en sann, selvbiografisk fremstilling – han bare tolker den annerledes.

Ikke alle ble overbevist av Marillas teori. F.E. Hutchinson, som selv både var anglikansk prest og litteraturviter, utga i 1947 biografien *Henry Vaughan. A Life and Interpretation*, hvor han vier et helt eget kapittel til Vaughans omvendelse, ”Conversion”. Til tross for at Hutchinson tar forbehold om at forordet til andreutgaven av *Silex Scintillans* uttrykker en strengere fromhet enn det som uttrykkes i førsteutgaven, holder han fortsatt fast ved Lytes overbevisning om en omvendelse som fant sted mellom 1647 og 1650. Som Marilla ser han det som lite sannsynlig at Vaughan ble rammet av sykdom før 1652, da forordet til *Flores Solitudinis* ble skrevet, men han finner en annen forklaring: broren Williams død i 1648. Det er dette som ifølge Hutchinson setter i gang Vaughans omvendelse, men ikke det som fullfører den. Brorens død gjør at Vaughan vender seg mot bibelstudier og George Herberts *The Temple* (1633), og med dette er omvendelsen komplett. Det strengere forordet i andreutgaven av *Silex Scintillans* forklarer han så med Vaughans sykdom, og han nevner også urolighetene i samtiden, samt konens dødsfall som mulige påvirkninger (Hutchinson 1947, s. 100–08). Etter Hutchinsons biografi ble det vanlig for forskerne å plassere seg i en av leirene, enten Marillas eller Hutchinsons, når det gjaldt spørsmålet om Vaughans omvendelse.

Hutchinson beskriver også omvendelsen som avgjørende for Vaughans diktning: Med sin nyoppdagede, åndelige sensitivitet var han en forandret mann (Hutchinson 1947, s. 99). For Hutchinson markerer ikke Vaughans religiøse diktsamling kun et skifte av tema og innhold, men også et merkbart skille i *kvaliteten* på diktene. Forbedringen av Vaughans diktning blir forklart som en direkte konsekvens av hans religiøse omvendelse. Denne tilnærmingsmåten til Vaughans forfatterskap var det som skulle provosere Marillas etterfølger, James D. Simmonds.

I *Masques of God. Form and Theme in the Poetry of Henry Vaughan* (1972) kritiserer Simmonds de tidligere forskernes forsømmelse. Simmonds dedikerer boken til sin tidligere mentor og lærer ved Louisiana State University, den avdøde E.L. Marilla. Til tross for at han i forordet skriver at hans tenkning har blitt fundamentalt formet av hans mentor, og sier seg enig i Marillas teori, argumenterer han for at spørsmålet om Vaughans omvendelse er irrelevant, da dette umulig kan avgjøres på bakgrunn av den begrensede informasjonen vi besitter. Men mest av alt er spørsmålet galt stilt: Tanken om en religiøs omvendelse har forvrengt tolkningen av verkene, både de åndelige og de verdslige, og forholdet dem imellom.

I tillegg, mener Simmonds, har dette forvrengt måten man ser Vaughans poetiske utvikling på. Det har ført til at man har sett på alt oppsiktsvekkende i de åndelige versene som noe nytt, og alt det nye som noe oppsiktsvekkende, heller enn å se at det finnes elementer som har utviklet seg allerede fra den første verdslige samlingen, *Poems*. Simmonds argumenterer for at flere elementer fra Vaughans første diktsamling viser seg som gjennomgående i forfatterskapet, men har blitt tilskrevet George Herbert fordi forskerne ikke har gjort seg godt nok kjent med de verdslige samlingene. Han mener også at de verdslige diktsamlingene inneholder dikt med spesielt høy kvalitet og anklager tidligere forskere for alltid å stille et av de mest vellykkede diktene fra *Silex Scintillans* opp mot et av de minst vellykkede diktene fra *Poems* når de skal fremvise den åndelige diktsamlingens overlegenhet over den verdslige. Ifølge Simmonds kunne man like enkelt gjort dette andre veien, med motsatt effekt. Han konkluderer med at det å operere med et definitivt skille mellom Vaughans verdslige og åndelige diktning ikke har overlevd hans lesninger av verkene (Simmonds 1972, s. 4–7).

Andre har også sluttet seg til dette synet. I Kenneth Friedenreichs biografi, *Henry Vaughan* (1978), skriver han at man nødvendigvis vil finne årsaker til Vaughans omvendelse om man insisterer på å lete. Han sier seg enig med Simmonds i at det vil være mer til hinder enn til hjelp å skille mellom Vaughans åndelige og verdslige diktning. Forordet til andreutgaven av *Silex Scintillans* tolker han motsatt av forskerne før ham: I forordet tilstår Vaughan å angre sine tidligere umoralske verk, men legger til at de likevel ikke er så ille, og det hele ender ifølge Friedenreich med Vaughans egen anbefaling av sine tidligere verk, heller enn som en fordømmelse av dem. Spørsmålet blir dermed: Hvis en religiøs omvendelse faktisk forandret Vaughans liv, hvorfor nevnes den aldri av Vaughan selv? For Friedenreich representerer forordet den kristne humanismens ånd og en tilegnelse av Horats' forskrifter om at diktningen både skal fornøye og belære leserne (Friedenreich 1978, s. 23–24).

Innenfor Vaughans resepsjonshistorie finnes det altså de som avviser begge leire, både Marillas og Hutchinsons. For Jonathan F.S. Post, en høyt ansett professor ved University of California, representerer de begge hvert sitt ytterpunkt som kommer til kort. I *Henry Vaughan. The Unfolding Vision* (1982) vil Post derfor heller fokusere på skiftet fra den verdslige til den åndelige diktningen som en litterær hendelse: Vaughans omvendelse burde ikke kalles religiøs, men poetisk. Det er altså poetens, ikke personens omvendelse det her er snakk om, og denne omvendelsen fant ifølge Post sted som følge av Vaughans lesning av Herberts *The Temple* (1633). Borgerkrigen og urolighetene i samtiden blir dermed bare interessante for Post i den forstand at de bidro til å forme Vaughans lesning av Herbert (Post

1982, s. xvii–xviii). Imitasjonen av Herbert og den åndelige diktningen blir for Post et litterært valg, ved at Vaughan følger et råd fra en av hans tidligere mentorer, Ben Jonson.

Post minner oss på at det jo eksisterte en rådende oppfatning i renessansen om at man skulle studere og imitere andre store poeter for selv å kunne skrive god poesi, men at det også eksisterte uenigheter blant teoretikerne om det var best å imitere flere forskjellige diktere samtidig, eller om man skulle velge seg ut én stor poet og studere ham nøye. Ben Jonson skal ha vært av sistnevnte oppfatning, og ifølge ham skulle man studere én poet så nøye at det ville være vanskelig å skille mellom verkene deres. Overgangen fra verdslige til åndelige vers innebærer derfor en overgang fra én fremgangsmåte til en annen i Vaughans diktning. Fra å imitere flere forskjellige poeter i sine verdslige samlinger, blant andre Ben Jonson selv, imiterte Vaughan nå hovedsakelig én. Ved å følge Jonson, fulgte Vaughan Herbert, skriver Post, og skiftet fra den verdslige til den åndelige diktningen blir derfor et resultat av Vaughans imitasjon av Herbert (Post 1982, s. 75–76).

En annen som vektlegger den poetiske omvendelsen, er Sean H. McDowell, førsteamanuensis ved Seattle University og redaktør for *John Donne Journal*. I ”Herbert as *Bardd* in the Imagination of Henry Vaughan” (2010) påpeker McDowell, som Post, at det med *Silex Scintillans* ikke bare oppstår et temaskifte, men også en annen type imitasjon. Han opptas imidlertid ikke så mye av at Vaughan skifter fra å imitere flere forskjellige poeter til nå kun å imitere Herbert. Heller opptas han av at Vaughan inkorporerer Herberts tekster i sine egne i en så ekstrem grad at det må beskrives som uvanlig selv for 1600-tallet. Dette er ikke i tråd med Ben Jonsons teori om at man skal studere én poet nøye og fordøye denne poetens stoff som næring for å skape noe eget. McDowell ser derfor heller en sammenheng mellom tre forskjellige skiftninger hos Vaughan: det at han nå kaller seg ”silurist”, det at han nå skriver åndelige vers, og hans plutselige og ytterliggående Herbert-imitasjon. Silurene var en keltisk stamme som levde i den sørøstlige delen i det førkristne Wales, og McDowell knytter dermed denne benevnelsen, samt den åndelige diktningen og Herbert-imitasjonen, til den waliske skaldetradisjonen (McDowell 2010, s. 102–04).

En skalds makt lå i ordene: Han var en slags seer, eller en sjaman, som kunne bruke ordene til å bygge broer mellom verdener, som kunne åpne magiske dører med et dikt, eller frigjøre fanger bare ved å ytre en frase. Han var en pasifist som kombinerte en poetisk evne med en eksemplarisk religiøs livsstil. Særlig var en god hukommelse viktig i opplæringen av en skald: Utdannelsen tok nærmere tolv år og krevde at han blant annet måtte lære seg 150 trylleformularer, 580 fortellinger og 240 dikt utenat (McDowell 2010, s. 105–06). McDowell ser en sammenheng mellom skaldens utdanning og Vaughans tilegnelse av Herberts *The*

*Temple*. Vaughan låner form, ord, titler, og til tider hele setninger fra Herbert, og han mener at denne låningen av og til kan være så subtil og tilfeldig plassert at den ikke virker intensjonell fra Vaughans side: "The effect is the linguistic equivalent of hearing one composer sound like another while at the same time sounding like himself – the same effect understood to issue from a bardic transmission of tradition" (McDowell 2010, s. 110). McDowell ser på Vaughans poetiske omvendelse som en direkte følge av at han vendte tilbake til Wales, med en ny interesse for sitt walisiske opphav. Omvendelsen får dermed en biografisk forklaring, samtidig som den fortsatt ses som en litterær hendelse.

Oppsummerende kan man si at fortellingen om Henry Vaughans omvendelse har blitt gjengitt av et mangfold av stemmer, og at den har utviklet seg fra å være en automatisert gjentakelse til i noen tilfeller å bli etterfulgt av et spørsmålstegn. Noen har inntatt et nykritisk standpunkt, som Simmonds, mens andre har valgt å fokusere på omvendelsen som en utelukkende litterær hendelse, som Post og McDowell. Men de siste årene har det også vist seg en tendens i retning den oppfatningen som rådde på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, om at Vaughan erfarte en plutselig eller gradvis religiøs oppvåkning. Disse går nå tilbake til å fremsette enten broren Williams død i 1648 eller en alvorlig sykdom i tidsrommet 1647–50 som katalysator for Vaughans omvendelse. Til tross for at det nå har passert over 160 år siden Lytes biografiske skisse av Henry Vaughan, klarer man fortsatt ikke å legge spørsmålet om Vaughans omvendelse bak seg – på en eller annen måte ender alle som skriver om Vaughan opp med å plassere seg enten på den ene eller andre siden av gjerdet. Men ikke nok med det: Nå går man også i sirkler.

### **Første bud: Du skal ikke ta dikteren på sitt forord**

Sirkelresepsjonen kan sies å fungere som et eksemplarisk eksempel på hvorfor litteraturstudiet ofte har problemer med å legitimere seg selv som fag ved universitetene, og hvorfor litteraturstudiet sies å befinne seg i en permanent krise. I studiet av litteratur kan man ikke snakke om fremskritt eller en kumulativ oppsamling av informasjon på samme måte som man gjør i naturvitenskapene: Heller består litteraturstudiet nettopp av et mangfold av stemmer og teorier i en endeløs polemikk mot hverandre. Mange mener også at dette er litteraturvitenskapens styrke – litteraturviterens evige identitetskrise er også hennes driv innenfor faget. I tilfellet fortellingen om Henry Vaughans omvendelse mener jeg likevel at det har oppstått et problem: Sirkelen har lukket seg rundt en kjernefortelling hvor kun forskernes rammefortellinger rundt varieres. Men la oss heller gå tilbake til kjernen.



Som nevnt oppsto fortellingen om Henry Vaughans omvendelse med Lytes biografiske skisse, "Biographical Sketch of *Henry Vaughan*, Silurist". "Skisse" er i dette tilfellet en passende beskrivelse, da det forteller oss noe om biografiens ufullstendighet: Lyte har konstruert et slags førsteutkast på bakgrunn av den informasjonen han hadde tilgjengelig, men det er fortsatt linjer som må fylles ut og endringer som må gjøres. Det bør igjen påpekes at Lyte var prest og salmedikter – altså ikke litteraturviter. Litteraturviteren slik vi kjenner henne i dag, eksisterte heller ikke på Lytes tid: Fra og med utnevnelsen av den første professoren i engelsk litteratur og språk ved University College i 1828 og helt frem til slutten av 1800-tallet oppfylte ikke professorene i engelsk litteratur noen bestemte akademiske kvalifikasjoner. Heller ble stillingen som regel fylt av frikirkeprester og journalister. Dermed hadde heller ikke biografiske skisser som Lytes, eller andre tekster om litteratur, noen spesielle akademiske krav – ingen hadde enda uttalt seg om etterrettelighet eller etterprøvbarehet innenfor studiet av litteratur. Tekster som Lytes var kun ment som introduksjoner til klassiske verk, skrevet i den hensikt å bringe et større publikum til å lese verket. Litteraturens nytteverdi og legitimitet på 1800-tallet besto i å være moralsk oppbyggelig, og litteraturen skulle dermed bidra til å forme et godt samfunn i forlengelse av å forme gode borgere (Olsen 2003, s. 20).

I Vaughans egen tid ble litteraturen rettferdiggjort på samme måte. Den ga leseren et heroisk forbilde for dydighet, men skulle også fungere som et kulturelt minne ved å formidle beretninger om store handlinger og hendelser til fremtidige generasjoner. I renessansen var det viktig at litteraturen både involverte psykologi og etikk – forfatteren inntok et moralsk standpunkt og ved hjelp av retorikk appellerte han til lesernes følelser for å bevege dem til gode handlinger. Litteraturkritikken henvendte seg som regel også til leserne, samt spirende forfattere, og besto av normative forskrifter både for hvordan litteraturen skulle skrives, og hvordan den skulle leses. Litteraturkritikkens formål besto altså i å lære opp samtiden i å skrive og lese, og kritikerne var selv ofte dikter – eller omvendt – dikteren var selv ofte kritiker. I mange tilfeller kunne også kritikken innebære et forsvar for litteraturen, for en bestemt forfatter eller en bestemt sjanger (Vickers 1999, s. 1–10).

På slutten av 1800-tallet begynte det gradvis å stilles strengere krav til litteraturstudiet, krav om etterrettelighet, redelighet og etterprøvbarehet (Olsen 2003, s. 20). I opposisjon til den historisk-biografiske metoden utviklet det seg i løpet av første del av århundret to nye retninger: formalismen og nykritikken. Deres mål var å identifisere et spesifikt poetisk språk og spesifikke litterære virkemidler ved hjelp av nærlesning. Likevel virker det som om Lytes fortelling om Vaughans religiøse omvendelse i høy grad har tiltrukket seg tilhengere av den

historisk-biografiske skolen. Lytes tolkning av Vaughans dikt og forord kan ha blitt influert av hans egenopplevde erfaring, i begge tilfeller beskrives de omkringliggende omstendighetene med en alvorlig sykdom. Samtidig kan historien om Vaughans omvendelse ha vært et forsøk på å bevege 1800-tallets lesere og vekke deres interesse for verket: Dikteren ble jo i romantikken nettopp dyrket som et geni, et unntaksmenneske, og dette gjorde at interessen for biografier steg kraftig på 1800-tallet. Lytes beskrivelse av Vaughans dikt kan også sies å lyde som et ekko av Wordsworths berømte definisjon av poesi som "the spontaneous overflow of powerful feelings", hos Lyte: "[...] they [...] commend themselves to us as the genuine overflowings of a sincere and humble spirit" (Lyte 1847, s. xlvii). I den biografiske informasjonen om Hutchinson i *Oxford Dictionary of National Biography* (2015) står det at Hutchinson følte slektskap til de karolinske åndelige poetene grunnet sin egen personlige tro. Det er heller ikke utenkelig at Marilla i etterkrigstiden ble påvirket av sin egen samtid da han fremsatte hypotesen om at Vaughan erfarte en gradvis sterkere åndelig følsomhet på grunn av 1600-tallets borgerkriger. Problemet med den historisk-biografiske metoden i de tilfellene jeg skal fremvise i det følgende, er at biografien hovedsakelig består i en "skisse" fra 1847. Dermed skapes biografien heller på bakgrunn av diktene og forordene enn på historisk sikre opplysninger.

Med denne overflatiske gjennomgangen av litteraturhistorien og litteraturvitenskapens forhistorie, begynner vi nå endelig å nærme oss kjernen av problemet. Det som oftest går igjen i sirkelresepsjonen av Henry Vaughans forfatterskap i moderne tid, er nemlig en vegring mot å lese Vaughans dikt og hans introduksjoner til diktsamlingene som retorikk, eller med andre ord: en vegring mot å lese litteraturen *som litteratur*. På samme måte som vi ikke bør ta retorikken på sitt ord, bør vi heller ikke ta dikteren på sitt forord. Med dette mener jeg at Vaughans forord til andreutgaven av *Silex Scintillans* kan sies å være erketypisk for sin tid: Det inneholder et forsvar for moralsk og god litteratur, eksemplifisert ved George Herbert, en beskjedenhetsretorikk som virker oppbyggende for Vaughans etos og et patosfylt billedspråk som skal appellere til leserens følelser. På denne måten rettferdiggjør forordet det verket det introduserer, slik det har vært vanlig å introdusere verk helt siden den greske antikken.

I denne masteroppgaven vil jeg derfor benytte meg av Gérard Genettes begrep "paratekst". Dette er et godt begrep i denne forbindelse nettopp fordi det betegner en tekst eller et element ved en bokutgivelse som liksom befinner seg på en terskel: Parateksten er en "sidetekst" som nettopp defineres ved at den står på siden av det som regnes for bokens hovedsak – som for eksempel dedikasjoner, forord, etterord, titler, bokomslag og epigrafer. De er også i høy grad konvensjonelle, både i sin forekomst, i sin form og i sitt innhold ved at

de ofte følger tradisjonelle oppskrifter. Parateksten utgjør således et mellomledd i kommunikasjonen mellom forfatter, utgiver og leser, og bidrar også til å påvirke lesingen av verket det står ved siden av (Genette 2001, s. 1–2). I *Paratexts* (Seuils, 1987) utfører Genette en encyklopedisk undersøkelse av ulike paratekster og sporer deres opprinnelser og konvensjoner, i tillegg til å identifisere deres *litterære* funksjoner.

Vaughans paratekster kan dermed beskrives som privilegerte utgangspunkt hvorfra han hadde muligheten til å påvirke resepsjonen av sine egne verk, som en måte å influere samtiden på. Likevel har nærmest ingen påpekt tekstenes litterære eller retoriske virkemidler, og ingen har gjort noe forsøk på å knytte Vaughans omvendelsesnarrativ til annen omvendelseslitteratur fra samme periode. I denne masteroppgaven vil jeg gjøre et forsøk på å rette oppmerksomheten mot *litteraturen* i Vaughans paratekster.

### **Oppgavens problemstilling og struktur**

Oppgaven retter vår oppmerksomhet mot Vaughans paratekster. Debatten rundt Vaughans religiøse omvendelse har særlig sentrert rundt introduksjonene til første- og andreutgaven av *Silex Scintillans* (1650, 1655) og *Olor Iscanus* (1651). For å kunne bryte med den sirkelen resepsjonshistorien har latt seg fange i, blir det dermed også nødvendig å følge i dens spor. Med dette som bakgrunn har jeg valgt å gi oppmerksomhet til de mest omdiskuterte paratekstene: ”Authoris (de se) Emblema” som introduserer førsteutgaven av *Silex Scintillans*, 1654-forordet som introduserer andreutgaven av *Silex Scintillans* og ”Ad Posterios” som introduserer *Olor Iscanus*. Til tross for at forordene til *The Mount of Olives* og *Flores Solitudinis* tar opp mange av de samme temaene som de tre ovennevnte paratekstene, tilføyer de likevel neppe temaene noe nytt, og jeg velger derfor å utelate dem i denne sammenhengen.

Målet for arbeidet er å påvise at omvendelsesnarrativet kan leses som en egen litterær sjanger på 1600-tallet med røtter tilbake til Paulus og Augustin, og at Vaughan har benyttet seg av tradisjonelle, litterære konvensjoner i sine paratekster. Jeg går tilbake til kildene – ikke Henry Francis Lytes biografiske skisse – men til paratekstene selv, og avdekker deres retoriske konstruksjoner. Dette plasserer tekstene på den dørterskelen hvor de hører hjemme: som litteratur, men samtidig ikke-litteratur. Jeg spør derfor: Hva kjennetegner omvendelsesnarrativet som sjanger på 1600-tallet, og i hvilken grad overholder Vaughan omvendelsesnarrativets konvensjoner? Hva betyr det for litteraturvitenskapen som fag at Vaughan-forskningen ikke strekker seg lenger enn til å bite seg selv i halen?

I det første kapittelet undersøker jeg hva som kan sies å være omvendelsesnarrativets sjangerforventninger og -krav i lys av omvendelsesnarrativets arketekster: Paulus og

Augustin. Dette plasserer omvendelsesnarrativet i en litteraturhistorisk kontekst. Men jeg plasserer også omvendelsesnarrativet historisk, som en populær og hyppig brukt sjanger i den tidligmoderne perioden: Narrativet kunne være personlig så vel som politisk og sosialt motivert. Kapittelet gir en beskrivelse av omvendelsesnarrativet som litterær sjanger på 1600-tallet ved å gjøre rede for dets typiske motiver og struktur slik de blant annet fremstilles av Kathleen Lynch i "Conversion Narratives in Old and New England" (2012).

Arbeidets andre kapittel tar for seg den av Vaughans paratekster som i høyest grad kan sies å overholde omvendelsesnarrativets sjangerkonvensjoner: epigrammet "Authoris (de se) Emblema". Epigrammet introduserer førsteutgaven av *Silex Scintillans* (1650), og her fortelles det hvordan Gud har transformert Vaughans hjerte fra stein til kjøtt, noe som også vises i det tilhørende emblemet. Her analyserer jeg epigrammet i lys av sjangerkonvensjonene identifisert i det første kapittelet, samtidig som jeg også finner flere mulige bibelallusjoner som åpner opp for en alternativ lesning av epigrammet. Fordi Vaughan var anglikaner og rojalist – og dermed på nederlagssiden i tidens borgerkriger – mener jeg bibelallusjonene også kan leses som referanser til samtiden. Epigrammet følger opplagt renessansens didaktiske forskrifter, ved å fremheve fromhet mot Gud og en innrømmelse av synd.

I oppgavens tredje kapittel analyserer jeg det berømte forordet som erstattet emblemet og epigrammet i andreutgaven av *Silex Scintillans* (1655): "The Authors PREFACE To the following HYMNS". Også denne parateksten overholder mange av omvendelsesnarrativets konvensjoner, spesielt når den ses i forlengelse av epigrammet fra førsteutgaven. Her inntar ikke Vaughan bare et moralsk standpunkt, men utkjemper en kamp mot synd. Fra et innovervendt fokus i epigrammet vendes fokuset nå utover mot samtiden: Forordet oppfordrer til en kollektiv omvendelse. Også i dette kapittelet undersøker jeg mulige bibelreferanser og knytter dem til Vaughans samtid, samtidig som jeg begynner et oppgjør med resepsjonshistorien. Marilla påsto i 1967 at Vaughans omvendelse umulig kunne sammenlignes med Paulus' og Augustins omvendelser. Dette kapittelet inneholder derfor en komparativ analyse av forordet og Augustins *Bekjennelser* på bakgrunn av deres tematiske likhet – i begge tilfeller beskrives språkets og litteraturens makt, språket og litteraturen som midler for enten å spre en åndelig sykdom eller dens motgift. Med dette mener jeg å kunne vise at Marillas påstand er uriktig.

Oppgavens fjerde og siste kapittel måtte med nødvendighet bli en annen type analyse enn i de foregående kapitlene. Her undersøker jeg de teoriene forskerne har fremsatt rundt den forsinkede utgivelsen av *Olor Iscanus* (1651), samtidig som jeg fremviser hvordan forskningen i nyere tid nå kan sies å slutte en sirkel. Historien om Vaughans omvendelse har

endte opp på samme sted som den begynte. Kapittel 4 inneholder derfor både en analyse av epigrammet "Ad Posterus", samt en dekonstruksjon av den tidligere forskningens teorier. I motsetning til i "Authoris (de se) Emblema" og forordet til andreutgaven av *Silex Scintillans* fortelles det ikke i *Olor Iscanus* om en religiøs omvendelse. Heller er det de mystiske omstendighetene rundt forsinkelsen av utgivelsen som gjøres til bevis for at omvendelsen fant sted. Ved å problematisere dateringen av "Ad Posterus" og andre omstendigheter rundt Vaughans utgivelser, avdekker jeg mulige veier ut av resepsjonshistoriens sirkel.

Både den historiske og den litteraturhistoriske konteksten blir viktig i denne studien, og derfor ønsker jeg å benytte meg av en utgave av Vaughans verk som gjengir originaltekstene uten å modernisere språket. Jeg har derfor valgt å bruke French Fogles utgave, *The Complete Poetry of Henry Vaughan* (1965). Alle henvisninger til primærverket vil være til denne utgaven. Ved å bruke Fogles utgave har også den opprinnelige klangen i tekstene i høy grad bestått, og jeg vil forhåpentligvis ha unngått potensielle misforståelser som kan ha oppstått i de moderniserte versjonene. En annen fordel med å bruke denne utgaven er at den også inneholder oversettelser fra latin til engelsk av John Carey, tidligere professor ved Keble College i Oxford. Som åndelig akkompagnement til Vaughans paratekster benytter jeg meg av *King James' Bible*, da dette var den standardiserte utgaven i Vaughans egen tid.



# Kapittel 1. Omvendelsesnarrativet

Paulus' og Augustins omvendelser regnes som arketekstene for omvendelsesnarrativet i vestlig litteratur.<sup>2</sup> Augustin baserer seg på Paulus, men skaper med sine *Bekjennelser* (*Confessiones*, 397–400 e. Kr.) samtidig noe nytt; omvendelsen foregår som en intellektuell prosess fortalt gjennom en retrospektiv selvbiografi. Paulus' omvendelse blir beskrevet av Lukas i Apostlenes gjerninger 9.1–30, og gjenfortalt av Paulus selv i Apostlenes gjerninger 22.1–21 og 26.1–20. Heller enn en prosess er Paulus' omvendelse brå og uventet; den skjer ufrivillig og uten en narrativ oppbygging til hendelsen. Den er også paradoksal. Paulus er på vei til Damaskus, i et forsøk på å stanse den kristne bevegelsen som nettopp har begynt å gjøre seg gjeldende – da han plutselig blir slått til jorden av et lys fra himmelen:

[...] and suddenly there shined round about him a light from heaven: And he fell to the earth, and heard a voice saying unto him, Saul, Saul, why persecutest thou me? And he said, Who art thou, Lord? And the Lord said, I am Jesus whom thou persecutest: it is hard for thee to kick against the pricks. And he trembling and astonished said, Lord, what wilt thou have me to do? And the Lord said unto him, Arise, and go into the city, and it shall be told thee what thou must do. And the men which journeyed with him stood speechless, hearing a voice, but seeing no man. And Saul arose from the earth; and when his eyes were opened, he saw no man: but they led him by the hand, and brought him into Damascus. (Apg 9.3–8)

Paulus' omvendelse til kristendommen skjer altså på hans ferd for å stanse kristendommen. Etter hendelsen er Paulus blind i tre dager, men mottar et syn fra Jesus om at disippelen Ananias skal komme og legge sin hånd på ham, og at dette vil gi ham synet tilbake. Fordi Paulus i Damaskus er kjent for sin voldsomme forfølgelse av de kristne, protesterer Ananias først mot Jesu befaling om å gå til ham, men blir fortalt at Paulus er Jesu utvalgte redskap: "[...] the Lord said unto him, Go thy way: for he is a chosen vessel unto me, to bear my name before the Gentiles, and kings, and the children of Israel: For I will shew him how great things he must suffer for my name's sake" (Apg 9.15–16). Paulus' omvendelse er en nådegave fra oven, men ikke en gave Paulus visste at han ville ha før den allerede var påtvunget ham. Den er heller ikke fortjent – før omvendelsen er Paulus en av kristendommens fremste motstandere. Til gjengjeld transformeres han ved omvendelsen til en av dens fremste misjonærer – til et utvalgt medium for spredningen av Jesu budskap til menneskene. Og det er nettopp hans identitet som jøde og romersk borger som gjør ham til et velegnet redskap: Paulus kommer ikke fra utsiden for å omvende folket, men fra innsiden. Av Det nye

---

<sup>2</sup> Begrepet "arketekst" stammer fra Gérard Genette og betegner en teksts "stumme forhold" til en annen gjennom strukturelle og formelle aspekter (Genette 1997, s. 4). Arketeksten er således et sjangerforelegg.

testamentets 27 bøker er 14 tilskrevet Paulus, og han er dermed en av de viktigste autoritetene innenfor kristendommen.

Augustins omvendelse skjer verken plutselig eller uventet, men fremstilles heller som en forlenget kraftanstrengelse fra Augustins side. Han begynner med å fortelle om sin barndom; han var syndig fra fødselen av. Drevet av begjær lever han som ung mann et syndig liv og blir manikeer. I en alder av 29 år begynner han derimot å miste troen på manikeismen og begynner forsiktig å bevege seg mot kristendommen. Fortellingen bygger stadig opp til et omvendelsesklmaks, som like stadig lar vente på seg. Så – i slutten av bok 8 – skjer det:

[...] I read of that Chapter in silence, which first mine eies were cast vpó. *Not in surfetting and drunkenes, not in carnality and uncleanes; not in strife and emulation, but put you on the Lord Iesus Christ, and take not care to fullfill the concupiscences of the flesh.* Neither would I read any further, neither was there any cause why I should; for instantly with the end of this sentence, as by a cleere and constant light infused into my hart, the darkenes of all former doubt was driuen away. (Augustin 1638, 8.12, s. 302)<sup>3</sup>

Som i Apostlenes gjerninger beskrives omvendelsen her som et lys, men heller enn å komme fra himmelen er Augustins lys innvendig og oppstår i og med lesingen – passende nok lesingen av Paulus' brev til romerne 13.13–14. Augustins omvendelse skjer altså ikke ved hjelp av Jesus, men ved hjelp av Paulus, som jo er Jesu utvalgte redskap. Men denne medierte omvendelsen tar mye lengre tid, til tross for at Augustin ønsker den og inviterer den, hele tiden streber etter å oppnå den, ved for eksempel å etterligne andres omvendelser. Da omvendelsen endelig inntreffer, er det fordi Augustin forsøker å etterligne omvendelsen til den hellige Antonius, en av de mest velsette helgener innenfor den romersk-katolske kirke:

[...] I had heard of *Antony*, that by reading of the Ghospell (to the hearing whereof he came once by accident) he held himself to be admonished, as if that which was read, had beene particularly meant to him [...]. By which Oracle he was instantly conuerted to thee O Lord. (Augustin 1638, 8.12, s. 301)

Minnet fremkalles av et syngende barn, som gjentar ordene: “*Take up and read, Take up and read*” (Augustin 1638, 8.12, s. 301). Augustin tolker denne barnesangen som en befaling om at han skal plukke opp boken med Paulus-brevne han tidligere har lagt fra seg, og som et svar på spørsmålene han gråtende har rettet mot Gud. Dermed er det kanskje likevel en form for guddommelig intervensjon som bringer Augustin til omvendelse, samtidig som dette bare er én mulig tolkning av sangen han hører. Det er likevel den tolkningen Augustin velger å handle etter, noe som gjør at Augustins omvendelse, i motsetning til Paulus', fremstår som noe han i større grad har oppnådd på egenhånd, heller enn å være forutbestemt i himmelen.

---

<sup>3</sup> Jeg har her valgt å bruke en oversettelse fra 1638. Hvilken utgave Vaughan leste, vites ikke. Men om han leste en oversettelse, kunne det være denne.



En omvendelse vil alltid være dobbel: Omvendelsen innebærer en vending bort fra én tilstand og en vending mot noe annet. Paulus vender seg bort fra jødedommen, samtidig som han vender seg mot Jesus og kristendommen. Augustin, derimot, er troende i den forstand at han gjennomgående henvender seg til Gud i sine *Bekjennelser*, men utkjemper likevel en innvendig, intellektuell kamp for å oppnå en dypere forståelse av det gode og det onde, og hvordan det gode og det onde kan dele det samme himmelske opphav. Før Augustins omvendelse er det fortsatt rom for nagende tvil. Denne tvilen utforsker han ved blant annet å reflektere over bibelpassasjer og forsøke å relatere dem til sitt eget liv. Han er også ekstremt bevisst sin egen synd og understreker denne for leseren. Det øyeblikket omvendelsen skjer, vender Augustin seg bort fra sitt fortidige, syndige jeg og mot et nytt, hellig liv i pakt med Gud.

Ifølge tradisjonen kan omvendelsen skje både frivillig og ufrivillig, både forberedt og uforberedt, innvendig eller utvendig, den kan ta lang tid eller kort tid, og den som omvendes, kan være bevisst eller ubevisst sitt liv i synd: Dette er de mest betydningsfulle punktene hvor Augustins omvendelsesnarrativ avviker fra Paulus'. Samtidig har begge tekstene bidratt til å sette konvensjonene for omvendelsesnarrativet som litterær sjanger – en sjanger som både var veletablert og populær da Henry Vaughan skrev sin førsteutgave av *Silex Scintillans*.

### **1.1 Omvendelsesnarrativets struktur**

Religiøse omvendelser kan beskrives som hyppige i det tidligmoderne England, både innenfor litteraturen og kunsten så vel som utenfor, i det levde liv. Dette var mye på grunn av de religiøse og politiske omveltningene perioden var preget av: Å annonsere sin egen konfesjonelle tilhørighet kunne også innebære å avfeie andre trosretninger, samt å innta et politisk standpunkt. Det var en farlig og blodig tid, preget av reformasjon og borgerkrig. En vanlig oppfatning var at omvendelsen av jødene til kristendommen ville sette i gang apokalypsen beskrevet i Johannes' åpenbaring, etterfulgt av et tusenårsrike under Jesus.

I "Conversion Narratives in Old and New England" (2012) vektlegger Kathleen Lynch også den kalvinistiske troen på predestinasjonen som en av hovedgrunnene til omvendelsesnarrativets popularitet. Calvinismen regnes som en hovedgren innenfor protestantismen og puritanismen på 1600-tallet og fulgte særlig forskriftene fra Jean Calvin (1509–64), men også andre reformerte teologer. For kalvinistene var frelse noe man ikke kunne oppnå selv, men noe man kun mottok som en nådegave fra Gud. Ifølge kalvinismen var mennesket fullstendig korrumpert etter syndefallet, ute av stand til å leve etter Guds lov uten Guds hjelp. For de utvalgte få kunne Gud overstyre deres hjerter til frelse eller omvendelse. Hvem som skulle reddes fra evig fortapelse, var allerede bestemt, og man kunne ikke påvirke

sin egen skjebne verken i den ene eller den annen retning. Presset av å leve under predestinasjonens strenge dogmer, skriver Lynch, førte til at man begynte å lete etter tegn på at man var blant de utvalgte (Lynch 2012, s. 429). Hun skriver at prester, for å berolige folket, begynte å utgi en slags punktvis oppskrift for helliggjørelse og omvendelse:

Most clerics [...] laid out as benchmarks a set of conventions and stages towards sanctification. The process of regeneration came to be well outlined to the point of prescription. The major stages included a personal calling, justification (what the scholar of early American religion Edmund S. Morgan called 'the imputation of Christ's righteousness to man'), and sanctification (or again according to Morgan, 'the gradual improvement of a man's behaviour in obedience to God'). (Lynch 2012, s. 429–30)

Lynch identifiserer også disse tre stadiene som tegn på predestinasjon i Paulus' brev til romerne: "Moreover whom he did predestinate, them he also called: and whom he called, them he also justified: and whom he justified, them he also glorified" (Rom 8.30). Som Augustin fant også 1600-tallets prester svar på omvendelsesgåten i Paulus' brev til romerne. Ut ifra denne modellen skjer omvendelse altså i denne rekkefølgen: 1. Individet mottar et kall, 2. Individet tilskrives, gjennom sin tro, Jesu moralske egenskaper, og 3. Individet begynner gradvis å leve et bedre liv i samsvar med Guds lov. Når man snakker om omvendelsesnarrativet som sjanger, kan dette regnes som sjangerens struktur: et kall fra oven, rettferdiggjørelse og helliggjørelse – en struktur som ifølge Lynch allerede var veletablert på begynnelsen av 1600-tallet (Lynch 2012, s. 430).

Denne strukturen kan man se tydeligst hos Vaughan i 1654-forordet, til tross for at forordet ikke begynner med Vaughans opplevelse av et kall fra Gud. Epigrammet fra 1650-utgaven, derimot, har dette kallet nærmest som sitt hovedfokus: Gud har først forsøkt å omvende Vaughan uten å gjøre ham vondt, han har talt til Vaughan med en stum stemme. Da dette ikke har hatt noen effekt, blir Gud nødt til å overvinne makt med makt: Han knuser Vaughans steinhjerte. Dette kan minne oss om Paulus' omvendelse. Omvendelsen skjer plutselig og uforberedt, til tross for at leseren får en narrativ oppbygging til hendelsen. Når angrepet først inntreffer, er omvendelsen øyeblikkelig. Om man ser 1654-forordet som en forlengelse av epigrammet fra 1650-utgaven, kan man kanskje si at de to neste fasene, rettferdiggjørelsen og helliggjørelsen, fortsetter her: Vaughan kritiserer samtidens poeter for å skrive umoralske verk som oppfordrer til syndig livsførsel. Likevel innrømmer han å være skyldig i dette selv, i en tilbakelagt fase av livet sitt. Han er nå i stand til å skille det gode fra det onde, det moralske fra det umoralske og gjør sitt beste for å leve etter det gode.

Det eksisterte likevel sterk uenighet når det gjaldt omvendelsesnarrativet på 1600-tallet – nemlig hvorvidt man kunne være sikker på sin egen frelse. Noen mente at det ikke

kunne finnes rom for tvil i en autentisk omvendelse, mens andre mente at dette var å plassere seg selv utenfor Guds lov. For noen betydde dette at livet inneholdt ett definerende øyeblikk hvor hele livets mening ble oppsummert og avslørt for dem. For andre oppsto det heller en spenning mellom sikkerhet og tvil som fortsatte å drive narrativet fremover (Lynch 2012, s. 430–31). For en dikter kan narrativet være mer fruktbart om det bygger på den spenningen mellom tvil og bekreftelse individet hele tiden befinner seg i, der frelsen regnes som noe usikkert. I denne typen narrativ trenger ikke dikteren å sette punktum, og omvendelsen kan gjentas. Om livet inneholder ett definitivt og avgjørende omvendelsesøyeblikk, derimot, settes det også ett definitivt punktum for fortellingen. Vaughans epigram fra 1650-utgaven har nettopp en slik stabil slutt: "[...] *Moriendo, revixi; / Et fractas jam sum ditior inter opes*" (s. 136), i Careys oversettelse: "By dying I have gained new life: amidst the wreckage of my worldly fortunes, I am now richer than ever" (s. 137). Samtidig uttrykker diktene ulike stadier av usikkerhet og sikkerhet, samt en sterk utålmodighet etter dommedag. Dette fører til at samlingens narrativ som helhet likevel bygger på en spenning mellom sikkerhet og tvil – stadige tilbakefall fremviser et behov for stadige bekreftelser.

For noen kan det viktigste ha vært å befri seg selv fra frykten forårsaket av tanken om predestinasjon, og dermed kan sikkerheten ved et endelig punktum ha virket mest tiltrekkende. Vaughans sikre bekreftelse i epigrammet betydde at han hadde fått reservert plass i det kommende hellige samfunn, og dette hellige samfunnet fremsto som både oppnåelig og nært forestående på 1600-tallet (Lynch 2012, s. 425). Ikke bare betydde omvendelsen at han selv var utvalgt, men det betydde også at man var ett skritt nærmere fullendelsen av dette hellige samfunnet: For å skape et hellig samfunn måtte man også skape hellige individer. Motivasjonen bak de forskjellige omvendelsesnarrativene på 1600-tallet kan dermed ha vært både kompleks og varierende; for noen kan det ha handlet om å fremme politiske og religiøse synspunkter, eller til og med å *skjule* sine egentlige politiske og religiøse synspunkter. Andre kan ha blitt påvirket av omvendelsesnarrativets popularitet, eller et behov for å føle en slags sikkerhet, et behov for å skape seg en sikker identitet. Henry Vaughans omvendelsesnarrativ er altså langt fra ekstraordinært: Ben Jonson, John Donne og John Bunyan er blant noen av de kjente eksemplene som kan nevnes.

I 1653 ble det publisert tre antologier med omvendelsesfortellinger i London, noe som igjen illustrerer hvor utbredt sjangeren var. Det kan også være verdt å merke seg at disse antologiene ble utgitt i tidsrommet mellom Vaughans førsteutgave av *Silex Scintillans* i 1650, og andreutgaven i 1655. I den første antologien, *Spiritual Experiences of Sundry Beleevers*, er det samlet 61 omvendelsesnarrativ, alle signert med initialer. Det er usikkert om fortellingene

er samlet fra én menighet eller flere, men samlingen fikk støtte av Vavasor Powell, en militant walisisk predikant som var involvert i skuddvekslinger mot rojalister så sent som 1655.

Antologien ble utgitt av Henry Walker, som sammen med Powell tilhørte den ledende flanken for militant religiøsitet. Mange av narrativene er skrevet av individer som har opplevd store tap på grunn av krig eller sykdom: tap av hjem, familie og venner (Lynch 2012, s. 433–34). Omstendighetene for omvendelsen blir vektlagt i disse narrativene, men *hvor* og *når* er ikke så viktig som *hvordan*: "[...] more often the narrative is a response to how: by trouble, by laying to heart, in fear, despair, waiting, or loss, by temptation, by a sermon, by prayer, by being persuaded, in a dream" (Lynch 2012, s. 434). Omvendelsesnarrativene presentert i denne antologien kunne dermed ha forskjellig oppbygging, men alle endte på samme måte – med en stabil og varig bekreftelse, som forsterkes av en offentlig bekreftelse: gjennom adgang til kirken (Lynch 2012, s. 434).

Den andre antologien som ble utgitt i 1653, *Ohel or Beth-shemesh*, hadde et enda tydeligere mål om å samle de troende for å skape et hellig samfunn. Lynch skriver at *Ohel* bar et sterkt preg av å være en bruksanvisning hvor noen av passasjene henvendte seg direkte til troende individer, andre til fellesskap klare for å danne sine egne kirker. Noen av passasjene henvendte seg også direkte til Oliver Cromwell, "Lord Protector" av det kortvarige England-samveldet etter henrettelsen av Charles I, for å instruere ham i å lede et hellig samfunn. Utgiveren av *Ohel*, John Rogers, hadde tidligere samlet medlemmer til sin egen kirke blant Cromwells soldater, og et av kravene for å få bli med i denne kirken var at man måtte levere hvert sitt omvendelsesnarrativ – som deretter ble utgitt i *Ohel* (Lynch 2012, s. 425).

Narrativene var en inngangsbillett til det hellige samfunnet for de som skrev dem, samt en invitasjon til de som leste dem. De skulle fungere som instruksjoner for leserne, de skulle omvende store folkemengder og dermed bidra til å skape et hellig samfunn. Med trykte margnotater som markerte hvor i narrativet personen følte "kallet", med påfølgende spørsmål som når og hvordan, kunne leseren lære seg å gjenkjenne mønsteret og bli oppfordret til å lete etter lignende øyeblikk i sitt eget liv (Lynch 2012, s. 435). Omvendelsesnarrativets struktur gjaldt altså ikke bare for litteraturen, men ble også antatt å være en struktur som kunne gjenfinnes i troende individers liv. Det vil si, om man var en av de utvalgte. Kunne de finne tegn på omvendelse i sitt eget liv, ville de også få adgang til det hellige fellesskapet.

## 1.2 Omvendelsesnarrativets motiver

I tillegg til et mer eller mindre gjenkjennelig mønster var det også en rekke motiver som ble gjennomgående i det tidligmoderne omvendelsesnarrativet. Disse skulle appellere til leserens

følelsesliv. Omvendelsesnarrativet kan klassifiseres innenfor retorikkens forensiske tale: Det skulle overbevise leseren om et hendelsesforløp som allerede hadde funnet sted. De gjennomgående motivene skulle dermed fungere som bevisførsel, og motivenes overbevisningskraft oppnås nettopp gjennom deres standardiserte forekomst – leseren gjenkjente motivene og visste at de var tegn på en autentisk omvendelse.

Kathleen Lynch fremsetter fem motiver som typiske for omvendelsesnarrativet på 1600-tallet. Disse er også elementer som nettopp overbeviser ved å appellere til leserens følelsesliv: “[...] an acceptance of sinfulness, the application of an Old Testament model to one’s experience, the ability to pray extemporaneously, and to produce the evidence of tears of repentance and a softened heart [...]” (Lynch 2012, s. 431–32). Alle disse motivene kan gjenfinnes hos Vaughan: en innrømmelse av synd, evnen til spontan bønn, evnen til å produsere angrende tårer, bruken av Det gamle testamentet og hjertemetaforikk. I ”The Philosophical Foundations of Sacred Rhetoric” (2000) forklarer Debora K. Shuger hvorfor det patosfylte, billedlige språket var det mest passende for et religiøst budskap i renessansen: Den åndelige retorikeren ønsket lidenskapelig engasjement fra sine tilhørere, samtidig som det var rimelig å anta at tilhørerne allerede var troende, eller i det minste formelt kristne. Dermed hadde de ikke et like stort behov for å bli intellektuelt overbevist så mye som følelsesmessig overbevist – om å omfavne det de allerede oppfattet som sant. Det var ikke intellektet som skulle beveges, men hjertet (Shuger 2000, s. 50–51).

For å oppnå deltagende respons fra tilhørerne var den åndelige retorikeren avhengig av i det minste en illusjon om spontanitet og oppriktighet (Shuger 2000, s. 51). Dette kan også ses i sammenheng med omvendelsesnarrativets selvbiografiske fremstilling. For å virke troverdig måtte man gi inntrykk av å være ærlig og selvransakende. Vaughan innrømmer sine tidligere synder både i epigrammet fra 1650-utgaven og i 1654-forordet: I epigrammet innrømmer han å ha vært døv og stum med et hjerte av stein, og i forordet innrømmer han selv å ha skrevet umoralske dikt. I epigrammet beskrives Vaughans kinn som våte av tårer, og utropstegnene som følger noen av setningene, gir epigrammet et inntrykk av å bli avbrutt av spontane, nærmest ufrivillige, utbrudd: “[...] *quanta tuorum Cura tibi est!* [...]” (s. 136), i Careys oversettelse: “[...] how great is your care for your dear ones! [...]” (s. 137). Disse elementene er med på å styrke Vaughans etos og troverdighet – inntrykket av spontanitet gir et inntrykk av oppriktighet.

Shuger skriver at følelseslivet og fornuften var forbundet i renessansen, noe som kan ses i sammenheng med det aristoteliske synspunktet om at følelsene ikke er irrasjonelle, men heller springer ut av en eller annen form for tro. Følelser henger sammen med argumentasjon:

Taleren beveger tilhørerne ved å argumentere. Dette har også røtter tilbake til Augustins retorikkteori. Tro vekker følelser, et begjær for å kjenne objektet man først bare har delvis kunnskap om. Drevet av dette begjæret forsøker den troende å skaffe seg bedre kunnskap om objektet, og dermed vil følelsene føre til dypere innsikt (Shuger 2000, s. 54–55). I denne utvekslingen mellom følelser og kunnskap er det nettopp retorikkens livaktige billedspråk som hjelper til med å bringe de åndelige objektene nærmere tilhøreren – det usynlige blir navngitt og mer forståelig gjennom for eksempel metafor, symbol og prosopopeia (Shuger 2000, s. 57). Dette bygger på det Shuger kaller for det antikke dilemmaet, som også går tilbake til Aristoteles – de mest verdifulle objektene er også de som er minst tilgjengelige for menneskets kunnskap:

There thus exists an *inverse* proportion between the excellence of an object and our knowledge of it [...]. The issue then becomes finding a way to bring what is remote and yet most worth knowing into some kind of relation with what we can more accurately grasp. (Shuger 2000, s. 57)

Retorikken gjør nettopp dette, den får det abstrakte til å virke mindre abstrakt og mer ekte (Shuger 2000, s. 57). Ved å skape et livlig språk, rikt på bilder og figurer, kan dermed de åndelige retorikerne bringe de åndelige objektene nærmere tilhøreren, noe som innebærer at tilhøreren skifter fokus fra fysiske objekter til åndelige objekter. Samtidig gjør retorikken dette ved å oppfylle heller enn undergrave menneskets behov for det følbare og fysiske, nettopp ved at de åndelige objektene gjennom billedbruken bringes nærmere og gjøres mer håndgripelige. Dette vekker også følelsene hos tilhøreren, kjærligheten for objektet vokser idet objektet synliggjøres (Shuger 2000, s. 54).

To av de andre motivene Lynch nevner som typiske for omvendelsesnarrativet, anvendelsen av bibelpassasjer og hjertet som mykner, har denne effekten. De bringer leseren kunnskap om Gud på en måte som fremstår mer forståelig og håndgripelig for leseren. Ved å anvende bibelpassasjer som virker treffende på sin egen livssituasjon, gjør Vaughan det lettere for andre å relatere seg til Bibelen: Bibelens hendelser og personer virker nærere. Dette vil ifølge Augustin vekke leserens følelser, kjærligheten for Gud vil vokse med leserens kunnskap. Lynch nevner i sitatet over særlig anvendelsen av modeller fra Det gamle testamentet, men med Augustin som forbilde var også sitater og allusjoner til Det nye testamentet vanlig (Lynch 2012, s. 427). I Vaughans epigram alluderer han til Andre og Femte Mosebok: “*Sic olim undantes Petras, Scopulosq; vomentes / Curâsti, O populi providus usq; tui!*” (s. 136), i Careys oversettelse: “[...] ever provident for your people, you once commanded dry rocks to overflow and crags to gush with water” (s. 137). Men epigrammets

steinhjerte kan også gi assosiasjoner til den guddommelige skriften som forekommer i to forskjellige sammenhenger i Bibelen: menneskenes steinhjarter og steintavlene gitt Moses.

I *The Rhetoric of the Conscience in Donne, Herbert and Vaughan* (2008) gjør Ceri Sullivan en analyse av de tre poetenes dikt – Donne, Herbert og Vaughan – og identifiserer retoriske figurer og motiver som går igjen hos alle tre. Steinhjertet og hjerteskriften er noen av motivene Sullivan tar opp. Hun trekker linjer til samtiden: Tidlig på 1500-tallet oppsto det en kraftig ekspansjon når det gjaldt utformingen av stein til objekter og innrissing av epigrafer. Det ble også utgitt bøker med informasjon om hvordan nye inskripsjoner kunne arrangeres, og bøker med mønstre for å tegne bokstaver. Innrissingen kunne til og med bli innlemmet i en gentlemans utdanning. Det å risse inn bokstaver i stein hadde med hukommelsen å gjøre, og det holdbare. I tillegg kunne emblemer med tilhørende epigrafer dekke steinveggene både i offentlige bygninger og i private hjem, samtidig som epitafens popularitet førte til at det ble bygget dobbelt så mange gravkamre i tiårene etter 1610, som tiårene før (Sullivan 2008, s. 87–93). Steinskriften var dermed også et minnesmerke. Som tematisert i blant annet Shakespeares sonetter ble også poesien i seg selv sett på som minnesmerker som ville overleve samtidens steinmonumenter. Men som Moses' steintavler fremsatte også steinskriften og hjertediktene forskrifter som det skulle handles etter.

Som steinskriften hadde hjertet med hukommelsen og kunnskap å gjøre, noe som gis til kjenne i det engelske uttrykket "to learn by heart". I *Hjertet. En kulturhistorie* (2011) plasserer Ole Martin Høystad renessansen som en "hjertekultur", fremfor som en "hjernekultur" (Høystad 2011, s. 183). Det var vanlig å tenke at menneskets sinn, tanker, intellekt, følelser – hele menneskets innerste essens – var plassert i hjertet. Hjertet som setet for intellektet og hukommelsen er en tanke som går langt tilbake i tid og støttes av Bibelen (Høystad 2011, s. 79). Sullivan påpeker at hjertediktene, som steinskriften og andre typer minnesmerker, var ment for offentligheten, de skulle leses og handles etter: "They are public, permanent and imperative" (Sullivan 2008, s. 95). Samtidens lesere var godt nok kjent med steininngraveringer til å vite at diktene forventet påfølgende handling (Sullivan 2008, s. 95).

Innenfor poesien kunne også hjerteskriften innebære en hemmelig skrift, innrisset av Gud. Diktenes jeg ender opp med å lete etter tapte tekstfragmenter, noe som av og til lykkes, andre ganger ikke (Sullivan 2008, s. 103). Spørsmålet i hjertediktene blir om bæreren bør kjempe for å forstå hjertets inskripsjoner. I 1654-forordet skriver Vaughan at noen passasjer i *Silex Scintillans* kan virke gåtefulle, men at det ikke ville være til leserens fordel å gjøre dem tydeligere: "And therefore I must desire you to accept of them in that *latitude*, which is already allowed them" (s. 261). Også her trekker Sullivan linjer til samtiden ved å påpeke at

hemmelig skrift ble nødvendig for mange under og etter borgerkrigen, særlig for rojalister som Vaughan, som ikke lenger hadde sikre måter å kommunisere på. Samtidig ble Bibelen selv regnet for å være gåtefull på 1600-tallet. Den autoriserte *King James' Bible* i 1611 inneholdt et forord som forklarte at Gud hadde gitt et enkelt språk til alt som var nødvendig for menneskets frelse, men at han også hadde gitt et mer dunkelt språk til andre deler av Bibelen for å skjerpe leserens intellekt, for å tvinge frem et samarbeid mellom lesere, og for å bevege lesere til å begjære guddommelig hjelp til tolkningen (Sullivan 2008, s. 110).

Bibelens evne til å forandre leseren var også mye debattert i perioden: Guds ord ble av mange sett på som performative. Til tross for at leseren ikke nødvendigvis kunne forstå Guds storhet, kunne han gjennom lesingen føle den (Sullivan 2008, s. 106). På samme måte er hjerteskriften noe som skal føles, og bæres med stolthet. Den beveger leseren på en annen måte enn det fornuften er i stand til, og krever lydighet overfor de suverene hemmelighetene den inneholder. Hjerteskriften kan ikke leses av de uegnede, og på grunn av menneskets falne natur vil det egentlig si at den ikke kan leses av noen i det hele tatt. Den er en gåteskrift, som viser at jegets hjerte har inngått en pakt med Gud: Hjertet er permanent slått av Guds ord (Sullivan 2008, s. 112–13). På denne måten angripes Vaughans hjerte av Gud i epigrammet ”*Authoris (de se) Emblema*” og i det tilhørende emblemet. Narrativet ender med en stabil slutt, en bekreftelse på en permanent plass blant de utvalgte. Og som en blant de utvalgte skriver Vaughan seg inn i det gode selskap, med Paulus og Augustin.

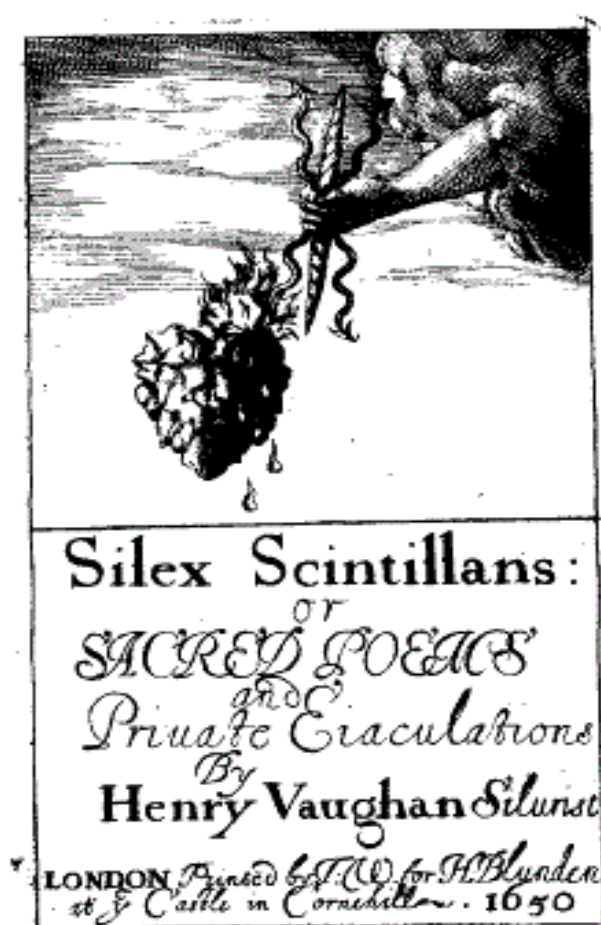
Med røtter tilbake til Paulus og Augustin tegner omvendelsesnarrativet seg med dette som en populær litterær sjanger på 1600-tallet. Som andre litterære sjangre kan den gjenkjennes på sin struktur og sine motiver, og kan dermed også analyseres på lik linje med andre sjangre. I Bibelen fremstår Jesus selv som en åndelig retoriker som bruker figurer og bilder når han taler til menneskene. Retorikkens billedspråk blir viktig i narrative fordi det vekker lidenskap. Der fornuften snubler i sine egne begrensninger, overgår lidenskapen avstander i både tid og rom. Fordi omvendelsesnarrativets sjangertrekk i høy grad beror på retorikkens patosfylte virkemidler, må en analyse av omvendelsesnarrativet også sentrere rundt tekstens retoriske konstruksjon. I resepsjonshistorien av Henry Vaughans forfatterskap har det hittil rådet en tendens til å lese litteraturen bokstavelig – bilder leses ikke billedlig, beskjedenhets leses ikke som retorikk og konvensjoner leses ikke som konvensjoner, men som faktaopplysninger. Dermed anerkjennes ikke Vaughans omvendelsesnarrativ slik det gjengis i ”*Authoris (de se) Emblema*” som litteratur, til tross for at det inneholder alle fem av de typiske motivene Kathleen Lynch fremsetter for sjangeren. Epigrammets sentrale motiv er hjertets transformasjon fra stein til kjøtt – dette er temaet for neste kapittel.



## Kapittel 2. Gnistrende flint

Den mest opplagte forskjellen mellom *Silex Scintillans*, slik verket utkom i 1650, og slik det utkom i 1655, ligger i antallet dikt: 1655-utgaven inneholder 57 flere enn det førsteutgaven gjør. Men det er også en annen viktig forskjell: måten utgavene introduseres på.

Førsteutgaven introduseres med en illustrasjon som viser en hjerteformet stein, en stein som på samme tid gråter og slår gnister. Årsaken til det viser seg å ligge i en sky øverst i høyre hjørne: en utstrakt arm, med et lyn i hånden.



(Vaughan 1650)

Denne illustrasjonen virker også forklarende på verkets tittel. "Silex scintillans" er latin for "gnistrende flint" (Vaughan 1973, s. 1). I tillegg introduseres 1650-utgaven med et lite latinsk epigram, "Authoris (de se) Emblema", og deretter en kort dedikasjon i form av en sonette, "The Dedication". Da *Silex Scintillans* ble gjenutgitt i 1655, inneholdt den også 1650-versjonen, men verket ble nå introdusert på en helt annen måte; både illustrasjonen og "Authoris (de se) Emblema" var nå fjernet. Disse ble erstattet med en tittelside som inneholdt to sitater fra Jobs bok, i tillegg til det berømte forordet, "The Authors PREFACE To the

following HYMNS”, datert 30. september 1654. Det nye forordet etterfølges av et knippe bibelsitater og deretter dedikasjonen – til frelseren selv: ”To my most merciful, my most loving, and dearly loved Redeemer, the ever blessed, the onely Holy and JUST ONE, JESUS CHRIST, The Son of the living GOD, And the sacred Virgin Mary”. Denne dedikasjonen består av to deler, hvor første del så å si er identisk med ”The Dedication” fra 1650-utgaven.<sup>4</sup> Etter den nye dedikasjonen følger så et nytt, lite dikt, som oftest omtalt ved sin førstelinje, ”Vain Wits and eyes”.

Til tross for at epigrammet og emblemet som introduserer førsteutgaven av *Silex Scintillans* gjengir en omvendelse, er det heller 1654-forordet som oftest blir brukt for å argumentere for denne omvendelsen i Vaughans liv og forfatterskap. Epigrammet regnes likevel som en bekreftelse på at omvendelsen fant sted, og som en bekreftelse på at den fant sted før 1650. På denne måten regnes epigrammet også for å gjengi selve grunnen til at diktverket *Silex Scintillans* i det hele tatt foreligger for leseren: Som et resultat av hans religiøse omvendelse. Idet man leser omvendelsesnarrativet som litteratur, gjenkjenner man likevel at Vaughan med epigrammet ikke bare skriver seg inn i en litterær tradisjon, men også inn i en profetisk rolle som legitimerer verket det introduserer.

## 2.1 Steinhjertet: Et verdslig tap, en himmelsk vinning

Emblemet med dets tilhørende epigram fra 1650-utgaven av *Silex Scintillans* følger tradisjonen etter Andrea Alciati: den etablerte emblembokens konvensjoner. Epigrammet består av åtte distikha, og i French Fogles samleutgave, *The Complete Poetry of Henry Vaughan* (1965), etterfølges det av Careys oversettelse: ”The Author’s Emblem (of Himself)”.

Epigrammet gjengir en omvendelseshistorie. Denne omvendelseshistorien kan ses som bestående av to deler, eller to faser: I den første fasen har Gud forsøkt å omvende Vaughan ved hjelp av kjærlighet alene. I denne fasen, verselinje 1–5, har Gud flere ganger forsøkt å ”fange” (”*Tentâsti*”) Vaughan uten å skade ham; Gud har vært mild og forsiktig (”*sine vulnere*”) i sin fremgangsmåte. Han har talt til Vaughan, men paradoksalt nok med en taus eller språkløs stemme (”*Vox, sine voce*”), samtidig som han har blåst sin guddommelige pust (”*divinior aura*”) på ham. Dette har også vært ment som en advarsel, Guds pust har blitt til et hellig brus (”*sancto murmure*”), en slags bakgrunnsstøy, som forgjeves har forsøkt å bevege Vaughan til omvendelse. Linje 5 forklarer hvorfor dette har vært mislykket: Vaughan var døv

---

<sup>4</sup> Forskjellene består utelukkende av tegnsetting og skrivemåte, for eksempel er ”bloud” i 1650-utgaven endret til ”blood” i 1655-utgaven. Det er heller ingen grunn til å forvente at to utgaver av samme verk skal være identiske. På 1600-tallet beror skrivemåten i de aller fleste tilfeller på setteren eller trykkeren, og ikke opphavsmannen.

og stum ("*Surdus eram, mutusq*") i denne fasen, en flintstein ("*Silex*"). Derfor hørte han ikke Guds ord, og heller ikke hans advarsel. Denne advarselen fungerer samtidig som et frempek til det som skjer i fase to: Her forandrer Gud taktikk og bestemmer seg for å overvinne ham med makt ("*vim, Vi*"). I denne andre fasen, verselinje 6–14, angriper Gud Vaughans hjerte av stein og knuser det ("*Saxea rumpis Pectora*"). Idet han knuser hjertet, transformeres det dermed fra stein til kjøtt ("*Caro, quod fuit ante Lapis*"), samtidig som disse knuste hjerteskårerne nå lyser opp mot Gud og himmelen ("*ardentia tandem Fragmenta*"). Som det også vises i emblemet, reagerer Vaughan denne gangen med tårer.

Hver av disse to fasene kan også ses som bestående av to deler: Linje 1–4 redegjør for Guds første forsøk på å påvirke Vaughan, linje 5 refererer deretter Vaughans reaksjon på dette forsøket. Linje 6–10 fremstiller Guds andre forsøk på omvendelse, og linje 11–14 Vaughans respons på dette andre forsøket. Med Guds andre forsøk innledes et markant skille mellom de to fasene, signalisert gjennom et temporalt skifte fra perfektum og preteritum til presens. Den første fasen fremheves altså som avsluttet: Guds handlinger blir oppsummert i et handlingsreferat i perfektum, og beskrivelsen av Vaughans tilstand skjer gjennom én enkelt linje i preteritum: "*Surdus eram, mutusq; Silex*" (s. 136), i Careys oversettelse: "I was deaf and dumb: a flint" (s. 137). Vaughans første reaksjon kan derfor heller beskrives som en mangel på reaksjon, ingen handling er involvert. Guds kjærlighetshandlinger er spede og kraftløse, det er som om Vaughan ikke merker dem engang.

Idet epigrammet går over til uavsluttet tempus, presens, i linje 6, blir fremstillingen med ett mer dynamisk og voldsom, og det er som om handlingene nå skjer mens vi leser: "*Tu, (quanta tuorum / Cura tibi est!) aliâ das renovare viâ, / Permutas Curam: Jamq; irritatus Amorem / Posse negas, & vim, Vi, superare paras*" (s. 136), i Careys oversettelse: "So you consent (how great is your care for your dear ones!) to reform me in another way: you change your method completely and now, provoked, you declare that love cannot succeed: you plan to conquer force by force" (s. 137). Til og med Guds beslutninger blir altså her gjengitt i presens, som om Vaughan kan rapportere om dem samtidig som de blir tatt. Men dette brytes likevel opp av hans egen parentes som plutselig skyter inn med en kommentar om Guds storhet – noe som igjen gir inntrykk av at Vaughan gjengir en omvendelseshistorie som allerede har funnet sted. Overgangen til presens i andre fase ser derfor ikke ut til å indikere at vi befinner oss i nåtid, men gjør heller at jegets tone forandrer seg: Som at Guds kjærlighetshandlinger tidligere ikke kunne bevege ham, blir han etter det andre forsøket nå virkelig så beveget at det gir utslag i fremstillingsmåten. Som vi har sett, er dette i tråd med omvendelsesnarrativets sjangerkonvensjoner; det styrker Vaughans troverdighet ved å gi et

inntrykk av spontanitet og oppriktighet. Vaughans tidligere passivitet, forsterket gjennom preteritumsformen, fremprovoserer et voldsomt angrep fra Gud – som i sin tur endelig fremtvinger en reaksjon fra Vaughan, forsterket gjennom presensformen og plutselige utbrudd om hvor vidunderlige Guds krefter er. Endringen av den temporale fremstillingsmåten i fase to gir dermed epigrammet en slags før–etter-bevegelse som det også tematiserer: transformasjonen *fra* noe *til* noe annet.

Guds handlinger går altså fra å være forsiktige i første fase, til å bli insisterende i andre fase. På samme måte går Vaughan fra å være passiv til å være aktiv, noe som også gis uttrykk gjennom det imperativiske uttrykket i linje 11: ”*En lacerum! Caelosq; tuos ardentia tandem / Fragmenta [...]*” (s. 136), i Careys oversettelse: ”Look at it, broken in pieces! Look, its fragments are flashing at last to heaven and to you [...]” (s. 137). Vaughan, som tidligere var stum, ber nå Gud om å skue det gode resultatet av sin voldshandling. Dette har i Careys oversettelse fått imperativsform, men er i den latinske originalen egentlig interjeksjonen ”en”. Interjeksjonen markerer høydepunktet i omvendelseshistorien: transformasjonen av steinhjertet. Denne transformasjonen befri Vaughan og åpner opp for at han endelig kan respondere på Guds handlinger. Epigrammets konklusjon i linje 15–16 oppsummerer omvendelseshistorien ved å kombinere begge fasenes tidsformer: ”[...] *Moriendo, revixi; / Et fractas jam sum ditior inter opes*” (s. 136), i Careys oversettelse: ”By dying I have gained new life: amidst the wreckage of my worldly fortunes, I am now richer than ever” (s. 137). Dette bekrefter igjen at epigrammet forutsetter noe som allerede har skjedd, samtidig som de to siste linjene også forteller at resultatet av omvendelsen vedvarer i nåtid.

Det kan virke paradoksalt at Vaughans gjenfortelling skjer gjennom å tiltale Gud som ”you”. Dermed blir den Vaughan gjenforteller historien for, den samme som har utført handlingene som blir gjenfortalt. Dette er likevel en helt vanlig kristen retorikk, hvor dikteren henvender seg til Gud til tross for at teksten i realiteten er ment for leseren.<sup>5</sup> Ifølge Kathleen Lynch var også dette en av omvendelsesnarrativets konvensjoner: ”Direct address to God is a hallmark of the form [...]” (Lynch 2012, s. 426). En direkte henvendelse til Gud kan da også leses som en selvbiografisk refleks: Fordi omvendelsesnarrativet gjerne blir gjengitt i jeg-form, faller det også naturlig å tiltale et ”du”. Samtidig blir epigrammet da en iscenesettelse av at Vaughan endelig er i stand til å svare Gud, noe han da beviser ved å tiltale ham direkte. Tiltalen når som nevnt sitt høydepunkt i det imperativiske uttrykket i linje 11, og transformasjonens suksess bevises nettopp gjennom denne interjeksjonen. Den bevises

---

<sup>5</sup> Se for eksempel Augustins innledning til hans *Bekjennelser*.

gjennom Vaughans reaksjon, ved at han ikke lenger er passiv. I tillegg viser du-formen et nærere bånd mellom Vaughan og Gud enn om Vaughan hadde omtalt ham i tredjeperson. Dette nære båndet er opplagt et resultat av transformasjonen av steinhjertet, da Vaughan før denne transformasjonen ikke engang kunne høre Guds ord.

Det kan også argumenteres for at epigrammets tittel og dets jeg-form inviterer til en biografisk lesning. ”*Authoris (de se) Emblema*”, eller ”*The Author’s Emblem (of Himself)*”, indikerer at jeget i epigrammet må være forfatteren selv. Som Hutchinson kan man dermed også argumentere for at angrepet fra Gud kan leses som de personlige tragediene Vaughan erfarte i tiden før 1650: broren Williams dødsfall, venners dødsfall og urolighetene i samfunnet – med halshuggingen av Charles I i 1649. Men omvendelsesnarrativet skulle jo nettopp også gi seg ut for å være selvbiografisk – et sjangerforelegg fra Augustins *Bekjendelser*, men også en måte å bevege leseren på ved å gi inntrykk av oppriktighet. Når Vaughan skriver at tapet av hans verdslige formue har ført til en annen type rikdom, en åndelig rikdom, gir han ikke leseren noe særlig informasjon rundt omstendighetene for omvendelsen, slik det ble gjort i den første antologien utgitt i 1653. Vaughans verdslige tap appellerer likevel til leserens følelsesliv, og kanskje enda sterkere nettopp fordi han ikke gir en utførlig gjengivelse av omstendighetene: Mangelen på detaljer i omstendighetene rundt omvendelsen kan gjøre det allegoriske lettere anvendbart på leserens eget liv – til hver leser som har erfart et verdslig tap gis det også et håp om himmelsk vinning. Til tross for tittelens invitasjon til en biografisk lesning av epigrammet, leses det i tråd med renessansens åndelige retorikk som var så viktig i omvendelsesnarrativet, også i sitt skifte av fokus. Ved omvendelsen skiftes fokuset fra fysiske objekter til åndelige objekter.

Det kan likevel virke litt merkelig at ”de se”, eller ”of Himself”, er satt i parentes, strengt tatt kunne meningen virket klarere uten: ”*The Author’s Emblem of Himself*”. Parentesen indikerer at dette enten skal leses som supplerende tilleggsinformasjon, eller som en underordnet sidebemerkning. Det er nærmest som om parentesen gjør den biografiske lesningen valgfri, som om epigrammet både kan leses som Vaughans personlige erfaring, men også som en mer generell fortelling: Guds kjærlighet er sjelden nok til å påvirke mennesket, og derfor er tuktingen nødvendig for at mennesket skal oppnå frelse. Og dette er jo nettopp en allegori, ment å leses i overført betydning. Det virker derfor som om jeget i epigrammet er mindre viktig i denne sammenhengen enn det overordnede moralske budskapet. Det kan være Vaughans omvendelseshistorie, men Vaughans omvendelseshistorie er den samme som andre omvendelseshistorier – veien til frelse er lik for alle.

## 2.2 Intertekstualitet: Profeten Esekiel og steinhjertet

Ødeleggelsen av steinhjertet er det som muliggjør Vaughans tale til Gud. At flint er den steinen som blir brukt for å beskrive Vaughans hjerte før transformasjonen, kan begrunnes i den harde kvaliteten – den har tross alt en lang historie som redskap bak seg. Dermed sier dette noe om hvor hardt Vaughans hjerte faktisk var. Men steinen har også tidligere blitt brukt for å gjøre opp ild. Valget av flintsteinen som motiv kan derfor også vitne om et iboende potensial som lå til grunn for transformasjonen i utgangspunktet: Vaughans hjerte hadde potensial til å slå gnister slik det vises i emblemet. Idet Gud angriper det, tenner han en ild i hjertet til Vaughan. At hjertet som metafor på 1600-tallet hadde en videre utstrekning enn det vi kanskje er vant til i dag, er noe som allerede har blitt nevnt i kapittel 1: Denne innerste essensen av Vaughan er det som i epigrammet blir angrepet, og deretter transformert.

Transformasjonen av steinhjertet har Gud som tidligere nevnt først forsøkt å oppnå med kjærlighet, blant annet ved å blåse sin guddommelige pust på Vaughan. Dette kan gi assosiasjoner til Første Mosebok, hvor Adam blir plassert i Edens hage: "And the LORD God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul" (1 Mos 2.7). Kanskje er det her nøkkelen til Guds første, mislykkede, forsøk ligger. I motsetning til Adam befinner ikke Vaughan seg i den opprinnelige rene tilstanden Gud skapte mennesket i. Vaughan befinner seg heller i den mennesketilstanden som oppsto etter Adams fall – etter syndefallet. Derfor er ikke kjærlighet nok til å omvende Vaughan, da arven fra Adam gjør det umulig for ham å leve et liv uten synd. Angrepet fra Gud er derfor nødvendig, bare gjennom å refses for sine synder kan mennesket oppnå frelse og paradis.

Menneskets steinhjerte var også en typisk metafor i den tidligmoderne perioden på grunn av dens forekomst i Bibelen. Dermed kan man gjenkjenne flere bibelallusjoner i Vaughans epigram. I *Henry Vaughan. The Complete Poems* (1976) identifiserer Alan Rudrum spesielt én klar allusjon til profeten Esekiel: "A new heart also will I give you, and a new spirit will I put within you: and I will take away the stony heart out of your flesh, and I will give you an heart of flesh" (Esek 36.26). Rudrum har likevel ungått å se sammenhengen med et tidligere vers, nesten identisk med dette: "And I will give them one heart, and I will put a new spirit within you; and I will take the stony heart out of their flesh, and will give them an heart of flesh" (Esek 11.19). Grunnen til at det kan være verdt å kjenne til begge versene, er at Esekiel gjerne blir omtalt som en tredelt bok: Kapittel 1–24 handler om profetier mot Jerusalem, kapittel 25–32 handler om profetier mot fremmede folkeslag, og kapittel 33–48 inneholder profetier om håp og gjenopprettelse. Om man leser Eskiels bok, vil det derfor

være en merkbar forskjell på første og siste del. Den første delen gjennomsyres av Guds vrede, peker frem mot apokalypsen og omhandler Jerusalems fall og Guds straffemetoder. Siste del, derimot, er som nevnt preget av håp og fornyelse, det som skal bygges opp igjen av det som er ødelagt. Når Rudrum kun nevner verset i kapittel 36, kan man si at halvparten av allusjonen forsvinner – emblemet viser jo nettopp Guds angrep på et hjerte av stein.

Esekiels bok er også et av de få stedene i *King James' Bible* hvor ordet "flint" blir nevnt: "As an adamant harder than flint have I made thy forehead: fear them not, neither be dismayed at their looks, though they be a rebellious house" (Esek 3.9). Israels folk er nemlig frekke og "hardhearted" (Esek 3.7), noe som betyr at de verken vil lytte til Gud eller til hans profet. Esekiel, derimot, hører Guds ord, og det er nettopp i hjertet han mottar disse ordene. Hans panne må gjøres enda sterkere enn flint for at han skal kunne møte disse steinmennene ansikt til ansikt. I "Authoris (de se) Emblema" beskriver Vaughan sin tidligere tilstand som døv og stum overfor Guds stemme, og det er nettopp hans harde steinhjerte som gjør at han ikke er mottakelig for Guds ord. Dermed kan man trekke en linje mellom Vaughans tidligere tilstand og Israels folk; han har også vært uforskammet og syndet, hans hjerte har også vært hardt, og ord har ikke vært tilstrekkelige for å påvirke ham. Det kan også være verdt å merke seg ordet "adamant" i Esekiel-verset. I Vaughans latinske epigram heter det nemlig: "[...] *liquidus ex Adamante genas*" (s. 136), i Careys oversettelse: "[...] my cheeks are wet with tears wrung from flint" (s. 137). Carey oversetter også "*ex Adamante*" til "from flint", til tross for at dette vanligvis brukes om stål, hardt metall eller diamant. Den latinske originalen vektlegger altså ytterligere allusjonen til Esekiels bok, ved at epigrammet både benytter seg av "flint" ("Silex") og "adamant" ("Adamante"), som begge nevnes i ett og samme vers i Esekiels bok.

Likheten mellom Vaughan og Israels folk taler absolutt ikke til Vaughans fordel. Gud forteller Esekiel at disse menneskene skal dø for sine synder: Noen skal dø for sverdet eller det fire-hodede dyret, andre av pest og sult, og deretter skal flammene fortære dem igjen og igjen (Esek 14.21–15.7). Dette virker svært lite lovende for Vaughans fremtid da emblemet viser hans hjerte av stein i flammer og Gud som angriper det. Men det er likevel i menneskets makt å forandre denne skjebnen:

When a righteous man turneth away from his righteousness, and commiteth iniquity, and dieth in them; for his iniquity that he hath done shall he die. Again, when the wicked man turneth away from his wickedness that he hath committed, and doeth that which is lawful and right, he shall save his soul alive. (Esek 18.26–27)

Gud forteller Esekiel at en sønn ikke arver sin fars synder – skylden er ikke kollektiv, men individuell. Det er derfor opp til hver og en å redde seg selv. Det som ifølge Esekiels bok kreves for å oppnå frelse og tilgivelse, er ikke annet enn å følge Guds lov, og leve etter hans lov fullt og helt. Straffen over Israels folk er en konsekvens av at de har brutt budene, men Guds ønske er heller at de skal rette seg inn igjen enn at de skal straffes. I lys av Esekiels bok virker derfor ikke "Authoris (de se) Emblema" nødvendigvis som en omvendelseshistorie, i den forstand at en ikke-troende dikter blir troende. Like gjerne kan epigrammet leses som en historie om en som angrep sine synder, om en som har forglemt seg i forhold til Guds bud. Det kan jo likevel være at Vaughan har tolket de personlige tragediene han opplevde i denne tidsperioden som begynnelsen på et slikt angrep fra oven, som en påminnelse om den rette sti han har forvillet seg vekk fra. Det bør derimot påpekes at epigrammet ikke gir noen personlige detaljer som kan underbygge en slik lesning. Til tross for voldeligheten i angrepet omtaler Vaughan Gud i epigrammet som kjærlig og tilgivende: Handlingen er barmhjertig fordi den redder ham fra fortapelsen og fra å lide samme skjebne som Israels folk. På denne måten skriver Vaughan seg selv som en av de gudfryktige Gud velger å spare, og som får sitt hjerte transformert fra stein – til et av kjøtt og blod.

Intertekstualiteten med Esekiels bok kan også gi politiske assosiasjoner. Gud forteller nemlig Esekiel at det er landets prinser og prester som har ledet folket vekk fra ham og hans foreskrevne levemåte – noe som vil si at det er lederne av landet det egentlig er noe galt med. Dermed kan det også hende at allusjonen kan leses som en skjult referanse til Vaughans samtid: som en kritikk av Parlamentet og puritanerne. Dette vil i så fall tilsi samfunnskritikk med en ganske spiss brodd, da Vaughan, som anglikaner og rojalist, skriver seg selv som et godt forbilde, som den Gud selv sympatiserer med. Dette kan leses som en påminnelse om at, selv om slaget er tapt for den rojalistiske saken, vil dommedag komme, og alle vil bli dømt ut ifra sine egne handlinger. I dette tilfellet er det nærmest som om Vaughan tar over Esekiels rolle som profet, og at Gud selv taler gjennom Vaughans dikt. Både i Esekiels bok og i Vaughans emblema kommer Gud ut av en sky med flammer og lyn. Emblemet viser dette lynet med fire piler, og tallet fire blir ofte nevnt i Esekiels bok; det kommer fire fire-hodede skapninger ut av skyen, med fire ansikter og fire vinger hver, og Gud har fire straffemetoder: sverdet, dyret, sult og pest. Dette er slutten for alle: "[...] An end, the end is come upon the four corners of the land" (Esek 7.2). Disse fire pilene fra Guds lyn i emblemet kan derfor peke på lidelser i en større omkrets enn bare Vaughan selv – straff og lidelse kommer til å ramme hele riket, og bare de som vender om, vil bli spart.



Som Ceri Sullivan påpeker i *The Rhetoric of the Conscience in Donne, Herbert, and Vaughan* (2008) så rojalistene seg nødt til å finne alternative måter å kommunisere på. Som politisk referanse kan allusjonen til Esekiel dermed også leses som en hemmelig hjerteskrift, fra ett "rojalistisk hjerte" til et annet. Allusjonen kan leses som en oppmuntring til andre anglikanere og rojalister, og som en oppfordring til å holde på deres egen tro og religiøse praksis til tross for motgangen de har møtt på. Om de kan unngå moralsk forfall og holde seg til troen, vil de motta sin belønning akkurat som motstanderne vil få sin straff. Profeten Vaughans budskap kan dermed leses som et åndelig budskap, men også som et politisk.

### 2.3 Paktforseglingen: Hjertets omskjæringer og innrissinger

Et didaktisk formål kan knyttes til emblemboken som sjanger – slik også Ceri Sullivan har beskrevet hjertediktene og steininngravingene i den tidligmoderne perioden – men også til renessansens litteratur generelt. I *English Renaissance Literary Criticism* (1999) minner Brian Vickers oss på at det moralsk oppbyggelige var et viktig element for all litteratur i denne tidsperioden: "The writer's goal was seen as being to praise virtue and detest vice with such vividness that the reader would be stimulated – 'inflamed' is the term commonly used – to emulate it in his or her life" (Vickers 1999, s. viii). All litteratur var også retorikk, og dikteren skulle innta et moralsk standpunkt som ikke bare skulle underholde, men også overbevise (Vickers 1999, s. 1). Som Debora K. Shuger skriver, vektla den åndelige retorikeren den følelsesbetonte, indre naturen, fremfor lidenskapsløs intellektualisering. Likevel gjorde han dette på en måte som forbandt, heller enn skapte motsetninger mellom følelser og fornuft (Shuger 2000, s. 54). Emblemet og dets tilhørende epigram viser nettopp denne forbindelsen mellom følelsene og fornuften: På dramatisk vis fremheves Guds vrede, hans styrke og kraft, men også hans kjærlighet, omtenksomhet og hans tilbøyelighet til å tilgi. Vaughans egne tårer kan bevege leseren til egen selvrefleksjon, og bidrar til å styrke hans etos – hans anger virker dermed mer ektefølt. Ved å være ydmyk og takknemlig, og ved å innrømme tidligere feil, fremstår han som mer sympatisk og pålitelig. Samtidig appellerer epigrammet til lesernes intellekt, da samtidens lesere høyst sannsynlig vil ha vært godt nok kjent med Bibelen til å gjenkjenne Skriften i skriften. Dermed vil allusjonen til Esekiel ha minnet leserne på hva som kan skje om de ikke lever etter Guds ord, og den minner dem om belønningene som vil følge om de lever et dydig liv: Vaughan blir et eksempel andre kan følge.

Den mest problematiske setningen i epigrammet kan kanskje tenkes å være den siste: "[...] *Moriendo, revixi; / Et fractas jam sum ditior inter opes*" (s. 136), i Careys oversettelse: "By dying I have gained new life: amidst the wreckage of my worldly fortunes, I am now

richer than ever” (s. 137). Hva er egentlig denne ikke-kroppslige døden, som også fører til et nytt og bedre liv? Leser man epigrammet som en omvendelseshistorie, blir det nærliggende å tolke denne gjenoppstandelsen som en åndelig fødsel. Alan Rudrum har også her oppført en allusjon til Bibelen: ”As unknown, and yet well known; as dying, and, behold, we live; as chastened, and not killed” (2 Kor 6.9). Her brukes ordet ”dying” om det å refses, uten at dette fører til en fysisk død, en fornyelse gjennom lidelse. Lidelsen er en slags død, fordi det er noe som forsvinner i prosessen, den er en renselsesprosess som skiller ut det syndige i mennesket. Den er dermed det verdsliges død. Vaughan mottar en rikdom som kun kan gis av Gud gjennom en utbedring av Vaughans sjel, hans steinhjerte.

Torturbildet er også et av de motivene Ceri Sullivan tar opp i *The Rhetoric of the Conscience in Donne, Herbert, and Vaughan* (2008). Ifølge Sullivan er dette et motiv som dukker opp hos veldig mange poeter i den tidligmoderne perioden. Gud selv utfører torturen, men som i samtidens torturmetoder er det ikke smerten som er det endelige målet, men sannheten. Som i alle samtaler med Gud, skriver Sullivan, fremkaller torturen den retoriske figuren *subjectio*: en falsk dialog hvor den sterkeste taleren, Gud, tar over begge parter i dialogen. Gud bruker tortur for å fremkalle det forventede svaret til sitt eget spørsmål: Han snakker til seg selv gjennom mennesket og fremtvinger et bevis på dette menneskets skyld, samtidig som mennesket også er talens instrument (Sullivan 2008, s. 49). Den guddommelige torturens struktur er ifølge Sullivan den samme som samtidstorturens struktur. I den tidligmoderne perioden ble ikke offeret for tortur regnet som et fritt menneske i stand til å fortelle sannheten uten å bli utsatt for makt, og forhøreren visste på forhånd hvilket svar som skulle gis. Det ble forventet at offeret skulle samtykke med den som torturerte i at det å nekte å uttale den forventede innrømmelsen var en synd, og at smerten var en passende straff for denne synden (Sullivan 2008, s. 50). I den åndelige diktningen foregår tortur på samme måte. Offeret må anerkjenne Guds suverene rett til å forårsake smerte, da menneskets falne natur hindrer ham i å uttale sannheten uten tvang. Gud vet på forhånd hva som må og vil bli sagt av den som tortureres, og blir en slags buktaler. Som andre torturofre, må også disse poetene samarbeide med den som torturerer: ”In the religious texts also, God tries to recover the buried truth of his own justice, and the victim has a duty to cooperate” (Sullivan 2008, s. 71). Dette er den eneste måten å produsere et fullstendig skriftemål på – under tortur. På samme måte er det først etter angrepet fra Gud at Vaughan er i stand til å innrømme sitt tidligere syndige liv, og angrepet får Vaughan til å bryte ut i spontane lovprisninger av Gud. Lidelsen er altså noe som fremkaller takknemlige tårer og lovord heller enn negative reaksjoner som sinne og bitterhet. Dette kan dermed ses i sammenheng med at Vaughan i epigrammet

anerkjenner Guds rett til å forårsake denne lidelsen, og Vaughans lovprisninger av Gud forårsakes dermed også av Gud selv.

Man oppdager også en annen mulig referanse til Paulus som kan klinge med her: "Forasmuch as ye are manifestly declared to be the epistle of Christ ministered by us, written not with ink, but with the Spirit of the living God; not in tables of stone, but in fleshy tables of the heart" (2 Kor 3.3). Transformasjonen av steinhjertet til kjøtt kan også innebære en hjerteskrift: Ifølge Sullivan var det først nødvendig å utviske de syndige merkene allerede til stede – deretter kunne Guds bilde, navn eller lov risses inn. Dette var en anerkjent prosess repetert gjennom et bredt utvalg av åndelig diktning på 1600-tallet (Sullivan 2008, s. 82). Ser man dette i sammenheng med sitatet fra Paulus' andre brev til korinterne, er det påfallende at steinhjertet først må transformeres til kjøtt før Gud kan skrive i det. Angrepet fra Gud kan dermed ha innebåret en utslettelse av de syndige merkene som tidligere dekket Vaughans hjerte. Dette kan også ses i sammenheng med omvendelsesnarrativets struktur slik Kathleen Lynch har beskrevet den; etter at individet har mottatt kallet, skjer rettferdiggjørelsen, tilskrivelsen av Jesu moralske egenskaper til individet. Gud har nå skrevet sitt evangelium, Jesu lidelseshistorie i hjertet til Vaughan, ved å la ham gjennomgå sine egne lidelser, ved å la ham renses for sine synder og gjenoppstå som en ny mann. Dette vil føre til helliggjørelsen – innrissingen av Guds lov i Vaughans hjerte vil deretter føre til en helliggjort livsførsel.

Denne skriften i hjertet kan derfor også leses som en paktförsegling. I *Kristendommens retorik* (2009) skriver Erik A. Nielsen at det med overgangen fra den jødiske til den kristne pakt skjer en meningsforflytning av pakstegnet:

Det sted, hvor tegnet nu skal skrives, er ikke længere legemligt manifest, som den jødiske omskærelse var det, men skjult, i det hemmelige livs midte, hjertet. [...] en kryptografi, som kan læses både af den, der har skrevet det, Gud, og af den, det er skrevet i, og som er skriftens materiale. (Nielsen 2009, s. 144–45)

Det er nettopp med Paulus at denne meningsforflytningen når sin fullendelse, ifølge Nielsen. Men han mener også at den kan sies å starte i Femte Mosebok. Fordi Israels folk bryter budene gitt av Gud, knuser Moses lovtavlene og er deretter nødt til å få nye. Da Moses etterpå taler til folket, blir det viktig for ham at de denne gangen skal tilegne seg loven riktig: "Circumcise therefore the foreskin of your heart, and be no more stiffnecked" (5 Mos 10.16). Det blir altså viktig denne gangen at loven internaliseres, lydigheten skal vises i det indre, ved en omskjæring av hjertet. Pakten skal transformere de utvalgte ved en indre helliggjørelse, som deretter skal gi utslag i en helliggjort levemåte. Med Paulus gjøres dette tegnet til et hemmelig tegn, det er kun Gud og den utvalgte som vet om hjerteskriften: "Hos Paulus er der

ikke længere tale om at *læse* Guds skrift, men om at *være* den. Menneskets hemmeligste sted er blevet gudsskriftens sted, og dette er den skelsættende egenskap ved det yngre tegn [...]” (Nielsen 2009, s. 145). Idet Vaughans hjerte transformeres fra stein til kjøtt, kan hjertet nå skrives i, og Vaughans indre blir en legemliggjørelse av den hellige loven. Dette hemmelige tegnet kan dermed leses som bekreftelsen på Vaughans utvelgelse og bekrefter også pakten mellom ham og Gud, samtidig som det igjen hører til omvendelsesnarrativets konvensjonelle struktur – ved transformasjonen av steinhjertet til en legemliggjørelse av loven, følger rettferdiggjørelsen og helliggjørelsen av Vaughans liv nærmest automatisk.

Nielsen nevner også et annet bibelvers i forbindelse med omskjæringen av hjertet: ”Ye stiffnecked and uncircumcised in heart and ears, ye do always resist the Holy Ghost: as your fathers did, so do ye” (Apg 7.51). I dette tilfellet er de ulydige uomskårne både i hjertet og i ørene. Her kan man også kanskje trekke en linje til Vaughans epigram; grunnen til at Guds første forsøk var mislykket, var jo nettopp at Vaughan ikke kunne høre ham. Dermed kan man lese epigrammet om Vaughans transformasjon både som en omskjæring av hjertet, men også som en omskjæring av øret. Det omskårne øret kan høre Guds ord, det omskårne hjertet er skriftstedet for dette ordet. At dette bibelverset blir talt av en martyr, Stefanus, kan kanskje antyde alvorligheten i den pakten som nå er innstiftet mellom Vaughan og Gud, Stefanus er villig til å dø for sin kristne tro. Stefanus’ tale forekommer også bare to kapitler før Lukas’ gjengivelse av Paulus’ omvendelse, hvor Paulus får høre Jesus tale til ham.

Paulus’ andre brev til korinterne kan bære med seg noen av de samme temaene som Esekiels bok: lydighet overfor Gud er eneste måte å oppnå frelse på, og veien dit er full av prøvelser og lidelser. Når det gjaldt religion, var Korint også preget av splittelse, og en annen lærer forsøkte å spre vranglære blant folket. Paulus forsøker derfor å be korinterne om å være trofaste mot sannheten og gi dem håp for å overkomme de vanskelige tidene. Dette kan ha vært viktige temaer for Vaughan og andre under Parlamentets styre. Paulus skriver:

For the love of Christ constraineth us; because we thus judge, that if one died for all, then were all dead: And that he died for all, that they which live should not henceforth live unto themselves, but unto him which died for them, and rose again. [...] Therefore if any man be in Christ, he is a new creature: old things are passed away; behold, all things are become new. (2 Kor 5.14–17)

Tolker vi Vaughans epigram ut ifra denne passasjen kan det derfor virke som om døden Vaughan opplever i epigrammet, bare er Vaughans i den forstand at den er alles, alle Gud ofret sin sønn for. Jesus dør og gjenoppstår, og alle de som følger Jesus, bærer både denne døden og gjenoppstandelsen i seg: ”Always bearing about in the body the dying of the Lord Jesus, that the life also of Jesus might be made manifest in our body” (2 Kor 4.10). Igjen kan

epigrammet derfor tolkes som en omvendelseshistorie: Om Vaughan nettopp har erfart en slik omvendelse, vil han nå være en av de som følger Jesus og identifiserer seg med Jesu død og oppstandelse. Men det kan også være at denne fornyelsen er noe som skjer hver eneste dag, nettopp ved at man bærer Jesu lidelseshistorie med seg: "[...] though our outward man perish, yet the inward man is renewed day by day" (2 Kor 4.16). Dermed minner Vaughan leseren på de prøvelsene man må gjennom som en sant troende, at det er disse som binder dem til frelseren – og deretter fører til et nytt og bedre liv. Epigrammet blir da, som Paulus' brev til korinterne, et brev til leseren om viktigheten av lydighet overfor Guds lov, men også et forsøk på å etterlate leserne med et håp for fremtiden, slik at de kan komme seg gjennom vanskelighetene underveis. Guds tukting av menneskene er det som må til for at mennesket skal kunne oppnå fremtidig lykke. Han angriper Vaughans hjerte akkurat som han angriper Israels folk i Ezeiels bok: Guds handling er tilsynelatende destruktiv, men det er likevel en handling som bryter ned for å kunne bygge noe nytt og bedre opp igjen.

Leseren kan også kanskje gjenkjenne ekko av andre passasjer fra Bibelen med lignende temaer i epigrammet, for eksempel i Andre Mosebok: "And the angel of the LORD appeared unto him in a flame of fire out of the midst of a bush: and he looked, and, behold, the bush burned with fire, and the bush was not consumed" (2 Mos 3.2). Moses' møte med Gud kan ligne Vaughans møte med Gud: Akkurat som busken brenner uten å ødelegges, gjør også Vaughans hjerte det i emblemet og i epigrammet. Det er bare steinen som knuses, slik at hjertet transformeres fra stein til kjød; istedenfor å destrueres i flammene gjøres hjertet heller mer levende. I Andre Mosebok er flammene et medium for Gud hvor han kan tale til Moses, og først når Vaughans hjerte står i flammer kan han ta imot Guds ord. Til Moses taler Gud om lidelsene til slavene i Egypt, Israels folk, mens til Vaughan taler han kanskje heller om lidelsene Vaughans folk erfarer, som rojalister og anglikanere. Samtidig taler Gud om Jesu lidelseshistorie, og minner ham på lidelsene til Israels folk i ørkenen.

Samtidens lesere kan også ha merket seg flere mulige referanser til Andre Mosebok: "And the LORD said unto Moses, Go in unto Pharaoh: for I have hardened his heart, and the heart of his servants, that I might shew these my signs before him" (2 Mos 10.1). Her er det faktisk Gud som gjør faraoens hjerte hardt slik at han ikke vil la Israels folk gå. Dermed kan Gud ramme Egypt med de syv landeplagene. Det kan virke merkelig at ikke Gud heller kan gjøre faraoens hjerte medgjørilig – men dette ville ikke hatt samme effekt. Israels folk har blitt holdt som slaver, og som i Ezeiels bok er det derfor nødvendig at menneskene straffes for sine synder. Slik Vaughan gjennomgår en renselse gjennom sine egne lidelser, hans "død", må også Egypt renses i Andre Mosebok for at noe nytt og bedre kan gjenoppstå. Israels folk

har allerede gjennomgått sine egne lidelser, og utvandringen fra Egypt kan ses som en parallell til utvandringen fra jordelivet, også denne veien er full av prøvelser og lidelser. Ørkenvandringen viser seg å være så krevende at mange begynner å lengte tilbake til Egypt og slaveriet, men Gud sørger for vann og manna underveis. Igjen er det altså lidelsen som til slutt fører til frelse. Som Israels folk er utvalgte av Gud, skriver også Vaughan seg selv i epigrammet som en av de utvalgte – nettopp ved å henvise til det indre tegnet – hans hjertes transformasjon. Gud har ført Israels folk ut av lidelsene, og det er derfor de velger å være hans folk og inngår pakten med ham, slik også Vaughan inngår denne pakten. Samtidig minner han leseren på pakten mellom Gud og mennesker: At leseren er nødt til å overholde Guds bud for å kunne oppnå frelse. Som slaver under farao led folket, men som tjenere under Gud mottok de belønninger. Igjen kan det også her inngå en samtidsreferanse; det er ikke Parlamentet samtidens lesere skal tjene, men Gud.

Disse mulige ekkoene av Andre Mosebok blir ytterligere forsterket ved det Vaughan skriver i epigrammet: “*Sic olim undantes Petras, Scopulosq; vomentes / Curâsti, O populi providus usq; tui!*” (s. 136), i Careys oversettelse: “In the same way, ever provident for your people, you once commanded dry rocks to overflow and crags to gush with water” (s. 137). Dette har Alan Rudrum oppfattet som en allusjon til Andre Mosebok:

Behold, I will stand before thee there upon the rock in Horeb; and thou shalt smite the rock, and there shall come water out of it, that the people may drink. And Moses did so in the sight of the elders of Israel. (2 Mos 17.6)

Her redder Gud Israels folk fra tørsten ved å knuse steinen, akkurat som at han redder Vaughan ved å knuse hans hjerte av stein. Men det kan også være riktigere å se dette som en allusjon til Femte Mosebok: “Who led thee through that great and terrible wilderness, wherein were fiery serpents, and scorpions, and drought, where there was no water; who brought thee forth water out of the rock of flint” (5 Mos 8.15). Det er likevel samme historie som her gjenfortelles, Moses taler til folket før de trår inn i det landet Gud har gitt dem. Han holder tre taler: den første gjenforteller historien om den 40 år lange ørkenvandringen som har ført dem til det nye landet og ender med en formaning om å overholde Guds lov. Den andre talen er også en formaning om å overholde budene, med særlig vekt på at de ikke skal ha andre guder da deres besittelse av det nye landet avhenger av dette. I den tredje talen forteller Moses dem at selv om de skulle feile i sin trofasthet mot Gud, er det fortsatt håp så lenge de angrer seg og vender om. Det er ikke så stor forskjell om man ser allusjonen i forbindelse med Andre Mosebok eller Femte Mosebok, da de handler om mye av det samme. Men det er likevel

påfallende at ordet ”flint” også her blir nevnt i sammenheng med at Gud redder Israels folk, slik han redder Vaughan.

Femte Mosebok har, i motsetning til Andre Mosebok, også det til felles med Esekiels bok og Paulus’ andre brev til korinterne at den formidler en talesituasjon. Dette forsterker inntrykket av at Vaughan gjør seg selv til profeten i sitt eget verk: Som Esekiel, Paulus og Moses taler han til *sitt* folk, anglikanere og rojalister. Autoriteten får han fra Gud, men det er samtidig bare en autoritet han skriver seg selv inn i – en retorisk konstruksjon. Til tross for at han tiltaler Gud med ”you” i epigrammet, er teksten skrevet for leseren. Dette kan også ses i sammenheng med det didaktiske formålet som var vanlig for renessansens litteratur; det didaktiske formålet gjør Vaughan nærmest automatisk til en profet, og gjennom hans egen iscenesettelse som profet legitimeres hans moralske budskap. Det at Vaughan omtaler seg selv som tidligere både døv og stum, kan også bidra til å forsterke hans profetiske status. Transformasjonen består ikke bare av å gjøre Vaughan mottakelig for Guds ord, men impliserer da også at Gud ønsker å få ham i tale. Slik Gud har talt til Moses gjennom en brennende busk, taler han nå til Vaughan gjennom hans brennende hjerte, og resultatet er Vaughans tale på vegne av Gud: diktverket *Silex Scintillans*. Dette er kanskje det som er ment å bygge aller mest oppunder Vaughans etos – diktene er Guds ord. De hyppige allusjonene til Bibelen gjennom hele diktverket legitimerer dermed diktene, de er Guds ord og handlinger gjenfortalt av Vaughan.

Ved å identifisere de ulike allusjonene til Bibelen i Vaughans epigram, ser vi altså at allusjonene særlig underbygger et didaktisk formål som forsterkes ved at Vaughan overtar en profetisk rolle. Samtidig regnes bibelallusjoner som typiske for omvendelsesnarrativet som sjanger. Vaughans hjerte gjennomgår en rettferdiggjørelse og en helliggjørelse, en inderliggjøring av loven som utpeker ham som et ”Jesu redskap”, og som dermed skal oppfordre andre til overholde Guds bud.

## **2.4 Samtidens steinhjarter: Forbudet mot anglikansk praksis**

Det kan likevel tenkes at det er en annen historie som gjengis i epigrammet, enn det som hittil har blitt sett på som en omvendelseshistorie. Som allerede nevnt var Vaughan anglikaner og rojalist. I 1562 ble det holdt et møte blant biskoper og prester hvor de reviderte anglikanernes 39 artikler, et definerende dokument for den engelske kirken. Denne utgaven av artiklene ble i 1628 utgitt med en innledning skrevet av Charles I, hvor han krever at de skal tolkes bokstavelig (Norton & Bill 1628, s. 4). De 39 artiklene representerer blant annet de regjerende tankene i tiden om predestinasjon og arvesynd. Paulus skriver i sitt første brev til korinterne

om viktigheten av guddommelig intervensjon: "For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive" (1 Kor 15.22). For Vaughan skjer jo også dette ved Guds hjelp, ved Guds angrep på hans hjerte av stein. Men denne frelsen var predestinert: Artikkel 17 forteller hvordan Gud har holdt en egen rådslagning før verden ble til, hvor han har valgt seg ut dem han ønsker å redde fra fortapelsen (Norton & Bill 1628, kap.17). Dette var et mye omdiskutert tema i den tidligmoderne perioden. Hvis mennesket arver Adams synder og ikke kan befri seg fra disse på egenhånd, har dette også implikasjoner for den frie vilje, da dette hemmer menneskets evne til å handle fornuftig etter Guds lov. Det hjelper derfor ikke at mennesket ønsker å leve riktig, arvesynden umuliggjør det. For å oppnå frelse var man nødt til å være en av de utvalgte – som Paulus og Vaughan. Det fantes altså to typer mennesker: de utvalgte, og de som ikke var utvalgte av Gud, de som mottok Guds nåde og de som ikke gjorde det. Som nevnt i kapittel 1 var dette en kilde til angst i samtiden og ifølge Kathleen Lynch en av de viktigste grunnene til omvendelsesnarrativets popularitet i perioden.

Heller enn en omvendelseshistorie kan epigrammet derfor leses som en utvelgelseshistorie, da det ikke spiller noen rolle at Vaughan har vært syndig og ikke har hørt Guds ord. Fordi han er en av de utvalgte, mottar han likevel Guds nåde, om det så må gjøres med makt, og det er bare dette som kunne ha reddet ham. At Gud ikke har gitt opp til tross for Vaughans døvhets, forsterker inntrykket av at Vaughans frelse er predestinert som Paulus', og uavhengig av ham selv. Han skriver om hjertet sitt i epigrammet: "*En lacerum! Caelosq; tuos ardentia tandem / Fragmenta [...]*" (s. 136), i Careys oversettelse: "Look, its fragments are flashing at last to heaven and to you [...]" (s. 137). På samme måte som artikkel 17 beskriver at ånden løftes opp mot Gud av vissheten om evig frelse, løftes nå Vaughans hjertefragmenter opp. Og ved å skrive epigrammet som sin egen lidelseshistorie skaper han en parallell til Jesu lidelseshistorie – akkurat slik artikkel 17 forteller at mennesket ved sin utvelgelse gjøres til Guds adoptiv sønn. Artikkel 13 forteller også at Vaughan er nødt til å motta nådegaven fra Gud *før* han kan skrive et verk som *Silex Scintillans*:

Workes done before the grace of Christ, and the inspiration of his Spirit, are not pleasant to God, forasmuch as they spring not of faith in Jesu Christ, neither do they make men meet to receive grace [...] yea rather for that they are not done as God hath willed and commanded them to be done, we doubt not but they have the nature of sinne. (Norton & Bill 1628, kap. 13)

For at *Silex Scintillans* ikke skal bli sett på som et syndig verk, er Vaughan nødt til å bevise for leseren at han allerede har mottatt Guds nådegave, at han er en av de utvalgte. Epigrammet kan dermed leses som en rettferdiggjørelse av Vaughans diktsamling. For at et verk skulle kunne være ekte, moralsk beundringsverdig og godt, måtte det springe ut av den sterke troen



som fulgte etter at man har mottatt Guds nåde. Dette kan også leses som den rettferdiggjørelsen Lynch fremsetter som et viktig punkt i omvendelsesnarrativets struktur – Vaughan må tilskrives Jesu moralske egenskaper. Om Vaughan hadde skrevet diktverket før han mottok nådegaven, ville han ha skrevet det som et syndig menneske og derfor ville også verket ha vært syndig. Artikkene forteller at dette ikke er en måte man kan blidgjøre Gud på for å oppnå frelse, Gud må ha villet verket. Om man har mottatt nådegaven, er et slikt godt verk heller ikke noe som gjør opp for tidligere synder, men det er et bevis på den sterke troen som har avfødt det, og er derfor noe som gleder Gud (Norton & Bill 1628, kap. 12). Igjen blir også bibelallusjonene noe som er med på å legitimere verket. Bibelen inneholder den kunnskapen man trenger for å oppnå frelse, den er loven mennesket skal leve etter. Denne loven har Vaughan spredt utover diktverket, noe som beviser at verket er i samsvar med Gud og at det er et godt, moralsk oppbyggelig verk som står i Guds tjeneste.

I 1645 gikk Parlamentet ut med et forbud mot anglikansk praksis, noe som også innebar et forbud mot anglikanernes bønnebok, *The Book of Common Prayers*. Graham Parry skriver i ”High-Church Devotion in the Church of England 1620–42” (2009) at dette kan forklare den store etterspørselen etter Herberts *The Temple* i denne perioden, samt hvorfor det utkom så mange andre diktsamlinger som etterlignet *The Temple*, som Vaughans *Silex Scintillans* og Crashaws *Steps to the Temple* (Parry 2009, s. 249). Rudrum har identifisert flere allusjoner til *The Book of Common Prayer* gjennomgående i *Silex Scintillans*, og som argumentert ovenfor kan epigrammet sies å gi assosiasjoner til de 39 artiklene. Dermed kan man se Vaughans overgang fra verdslige til åndelige dikt i et annet lys: *Silex Scintillans* kan ha vært en reaksjon mot Parlamentets forbud mot hans egen religiøse praksis. Men om forbudet mot bønneboken skal ha hatt noen innvirkning på ham, må dette også nødvendigvis bety at han var troende før forbudet ble vedtatt. Dette betyr lenge før den hendelsen Hutchinson og andre har sett på som den utløsende faktoren for hans plutselige omvendelse: broren Williams død i 1648. Diktningen kan ha tillatt Vaughan å uttrykke seg på en måte som kan ha vært gjenkjennelig for andre anglikanere, samtidig som det ikke nødvendigvis ble gjenkjent av andre – den kunne forbli en gåteskrift. Dette kan ha minsket risikoen for represalier fra Parlamentet, og likevel ha tillatt ham å fortsette sin anglikanske praksis. Parry skriver også at åndelig diktning uansett ikke tiltrakk seg sensurens oppmerksomhet på samme måte som åndelige prosatekster gjorde det, noe som betyr at diktningen kan ha fungert som et velegnet medium for å si noe om samtiden (Parry 2009, s. 249).

Allusjoner til *The Book of Common Prayer* og *The Temple* i øvrige deler av *Silex Scintillans*, samt assosiasjoner til de 39 anglikanske artiklene i epigrammet, kan underbygge

at epigrammets bibelallusjoner også kan leses som politiske referanser til samtiden. Samtidig kan også bibelallusjonene og hjertemetaforikken, samt de spontane utbruddene, de angrende tårene og erkjennelsen av synd, leses utelukkende som omvendelsesnarrativets sjangerforventninger. Uavhengig av om man leser Vaughans utvalgte status som en referanse til de 39 artiklene, forblir epigrammet en rettferdiggjørelse – en retorisk konstruksjon som tillegger Vaughan profetisk autoritet innenfor samtidens åndelige diktning. Man kan vanskelig forestille seg en bedre måte å introdusere et åndelig verk på.

Herberts popularitet på 1640-tallet kan også ha bidratt til Vaughans overgang fra verdslig til åndelig diktning, da Vaughan tross alt kun var én av mange som imiterte *The Temple* i denne perioden. I forordet til andreutgaven av *Silex Scintillans* benytter Vaughan anledningen til å kritisere de andre Herbert-imitatorene og skriver seg selv inn i en egen kategori, hvor han og Herbert regnes som de fremste representantene for åndelig diktning. Som vi skal se i neste kapittel, går Vaughan her hardt ut mot samtidens diktning, både den verdslige og den åndelige. Nå som Vaughans hjerte kan beskrives som kurert, skiftes fokuset i andreutgaven til samtidens steinhjerter.

## Kapittel 3. Kampen mot synd

Når 1654-forordet oftest blir brukt som argument for Henry Vaughans omvendelse, kan det forklares med at forordet, akkurat som epigrammet, også inneholder en før–etter-tematikk: Vaughan kritiserer her andre samtidige poeter for å bruke talentet sitt galt, men innrømmer samtidig å ha gjort dette selv. Han skriver også at flere burde gjøre som han selv og følge George Herberts eksempel, til tross for at han også kritiserer de som tidligere har gjort det. Hutchinson påstår i *Henry Vaughan. A Life and Interpretation* (1947) at det først er med *Silex Scintillans* i 1650 at Vaughans poesi oppnår det han kaller for autentisitet. Denne autentisiteten kommer uventet, skriver han, og består i et majestetisk og edelt uttrykk: "There was nothing in the secular verse to prepare the reader for this heightened feeling and majestic utterance. [...] a true poet who was moved to noble expression by the thoughts that had come to possess him" (Hutchinson 1947, s. 99). Problemet med Hutchinsons oppfatning av autentisitet er at den vanskelig kan etterprøves.

Hutchinson beskriver Vaughan som en ny mann, og for å finne ut hva som har forårsaket denne forandringen, skriver han at vi er nødt til å gå til Vaughans egen redegjørelse. Denne finnes ifølge Hutchinson i 1650-utgavens dedikasjon, og i 1654-forordet. Men idet han skal forklare for leseren hva slags transformasjon Vaughan har gjennomgått, siterer han heller enn å fortolke. De utvalgte passasjene Hutchinson siterer fra 1654-forordet, er nettopp de som fremhever den før–etter-tematikken som også var til stede i epigrammet, men dette er en forenkling for ikke å si en utelukkelse av forordets mer problematiske innhold. Han har valgt ut akkurat de stedene som ved første øyekast kan se ut til å underbygge hans egen teori, men istedenfor å gå nærmere inn på sitatene, lar han dem heller stå som ukommenterte argumenter på egenhånd – som om sitatene er selvforklarende eksempler på "autentisitet". Slutningen Hutchinson trekker fra forordet, og som leseren med begrenset innsikt dermed også vil trekke, er den at Vaughan angrer sine sekulære dikt fra fortiden og mener at alle talentfulle poeter burde vie talentet sitt utelukkende til guddommelige temaer.

Forskerne som holder på omvendelseshistorien som et faktum, ser altså på forordet som en fordømmelse av verdslige dikt som onde og som en oppfordring til poetene om å la seg omvende. Andre, som Marilla og Simmonds, har påpekt at Vaughan likevel skrev noen sekulære dikt etter 1654, og at det derfor ikke går noe definitivt skille mellom Vaughans verdslige og åndelige verk slik som mange vil ha det til. I denne analysen blir det derfor viktig å se nærmere på Vaughans beskrivelser av samtidens diktning – både den han fordømmer, og

den han roser. For å kunne gjennomskue den retoriske konstruksjonen Hutchinson har oversett, blir man nødt til å se etter noe litt mer håndfast enn ”autentisitet”.

### 3.1 1654-forordet: Den retoriske konstruksjonen

I Fogles utgave består forordet av syv sider, hvorav de første fem hovedsakelig dreier seg om en kritikk av samtidens diktere. Denne kritikken brytes kun opp av hans egen tilståelse på den fjerde siden. Deretter følger én side om Herbert som den fremste representanten for den gode diktningen, og til slutt én side om Vaughan selv – og hans forsøk på å følge i Herberts fotspor med *Silex Scintillans*. Det er altså kritikken av samtidens diktning som tar opp størst plass i forordet. Vaughan beskriver den blant annet som ”unclean vermine” (s. 256), ”this *malady*” (s. 257), ”*vitious verse*” (s. 257) og ”*idle books*” (s. 258). Ved å fremstille Herbert som motsatsen til denne diktningen plasserer Vaughan dermed diktningen i to forskjellige kategorier: den ene umoralsk og forkastelig, den andre moralsk og oppbyggelig. I tillegg til en før–etter-tematikk, representert gjennom Vaughans egen utvikling som dikter, får forordet derfor også en problem–løsning-konstruksjon: De fem første sidene fremviser problemet med alle sine deltagende aktører: dikterne, trykkerne og oversetterne, samt de negative konsekvensene som varer gjennom generasjoner. Deretter følger løsningen: Følg George Herbert. Ved å vektlegge den umoralske diktningen og dens konsekvenser, males et svart bilde av situasjonen som kan gjøre leseren mer mottakelig for den påfølgende løsningen. Igjen er dette også en retorikk som henvender seg til leserens følelsesliv.

Ved å skrive Herbert som det største idealet alle poeter bør følge, skriver Vaughan seg selv som et forbilde for andre. Vaughans etos styrkes ved at han selv går foran som et godt eksempel og også er den som forsøker å omvende resten av dikterne. Dette kan leses som en teknikk for selv å oppnå status som en stor poet, ved å påberope seg likhet med en allerede anerkjent dikter. Samtidig styrkes Vaughans etos ved at han ydmykt innrømmer sine tidligere feil. Han har nemlig selv lidd av samme sykdom i flere år, han er skyldig i å publisere verdslige dikt. Likevel er jo denne innrømmelsen av synd også nettopp et av omvendelsesnarrativenes kjente sjangertrekk. Vaughan ber nå ærbødig om at ingen må lese de tidligere diktene hans, til tross for at de ikke er av den verste sorten:

And here, because I would prevent a just *censure* by my free *confession*, I must remember, that I my self have for many years together, languished of this very *sickness*; and it is no long time since I have recovered. But (blessed be God for it!) I have by his saving assistance suppress my *greatest follies*, and those which escaped from me, are (I think) as innoxious, as most of that *vein* use to be; besides, they are interlined with many virtuous, and some pious mixtures. What I speak of them, is truth; but let no man mistake it for an *extenuation* of faults, as if I intended an *Apology* for *them*, or my *self*, who am conscious of so much *guilt* in *both*, as

can never be expiated without *special sorrows*, and that cleansing and pretious *effusion* of my Almighty Redeemer: and if the world will be so charitable, as to grant my request, I do here most humbly and earnestly beg that none would read them. (s. 259)

For Hutchinson byr ikke dette sitatet på noen uklarheter. På eksemplarisk vis fremviser det Vaughans dype ringeakt for sine tidligere verk: "[...] he speaks of himself and his earlier compositions with the most disconcerting disparagement" (Hutchinson 1947, s. 100). Denne ringeakten Hutchinson beskriver, brytes likevel opp av Vaughans eget forsvar for det samme arbeidet: De verste tåpelighetene har han tross alt klart å undertrykke, og de som unnslett ham, var uansett ufarlige og omgitt av andre dydige og fromme vers. Med dette forsvaret er det nærmest som om Vaughan utsletter sin egen tilståelse – han tar på seg skylden for en forbrytelse som ikke er begått, og er dermed både skyldig og uskyldig på samme tid. At Vaughan ikke hadde trengt å ta opp dette temaet i det hele tatt, samtidig som hans moralske karakter styrkes i så sterk grad av denne tilståelsen, gjør at tilståelsens funksjon kan ses som utelukkende retorisk. Når Vaughan bruker flere sider på å kritisere samtidens diktere, virker han mer pålitelig ved å innrømme at han selv også har gjort noen feil, samtidig som han kommer kritikken i forkjøpet ved å ta forbehold om at ikke alt han har skrevet er dydig og fromt. Men ved å påpeke at hans feiltrinn ikke er av den alvorlige sorten, hever han seg selv over dem han kritiserer, og fremstår likevel som et godt forbilde. Samtidig overholder han da også omvendelsesnarrativets konvensjoner. Ved å omtale sin egen skyld som noe som kun kan gjøres bot for gjennom lidelse og ved frelserens hjelp, frasier Vaughan seg delvis ansvaret for sin tidligere diktning; mennesket er uansett syndig og trenger stadige irttesettelser og påminnelser for å holde seg på den rette sti.

Avsnittet sitert over, sammen med forordets siste avsnitt, er de eneste stedene i forordet med en utstrakt bruk av pronomenet "I". De få andre stedene jeg-pronomenet forekommer, er det også hovedsakelig for å underbygge en ydmyk holdning, som for eksempel: "[...] that I may speak no more than the truth [...]" (s. 256), "[...] I beseech you [...]" (s. 257), "[...] of whom I am the least [...]" (s. 260), "[...] I have begged leave to communicate this my poor *Talent* to the *Church* [...]" (s. 261). Det siste avsnittet i forordet avsluttes så med en lovprisning av Gud og en bønn for Vaughan selv. Å avslutte med en slik bønn – *petitio* – regnes som forskriftsmessig i kristen retorikk, og kan derfor ses som en selvfølgelig del av en retorisk oppskrift. Vaughan ber om at hans verk skal perfektioneres og bære frukter, men heller enn å henvende seg til Gud, henvender han seg fortsatt til leseren:

[...] I hope to his *glory*, and my great *advantage*: that I may flourish not with *leafe* onely, but with some *fruit* also; which *hope* and earnest *desire* of his poor *Creature*, I humbly beseech him to perfect and fulfil for his dear *Sons* sake, unto *whom*, with *him* and the most holy and

loving *Spirit*, be ascribed by *Angels*, by *Men*, and by all his *Works*, All Glory, and Wisdom, and Dominion, in this the *temporal* and in the *Eternal* Being. Amen. (s. 261)

Disse sitatene skiller seg sterkt fra resten av forordets ellers krasse kritikk. Her fremstiller igjen Vaughan seg selv som ydmyk og underlegen, en som ønsker at verket skal kunne stå i Guds tjeneste. Diktene skal ikke bare være dekorative, men også nyttige. På denne måten gir bønnen egentlig uttrykk for et håp om å kunne bli som Herbert: "[...] whose holy *life* and *verse* gained many pious *Converts*, (of whom I am the least) and gave the first check to a most flourishing and admired *wit* of his time" (s. 260). Vaughans bønn kan derfor også leses som en verdslig ambisjon, som et forsøk på å skrive seg selv som en av de store poetene i sin tid. At bønnen henvender seg til leseren, gir inntrykk av at Vaughan er mer opptatt av å være et godt forbilde, og vil vise leseren hvordan det skal gjøres. I epigrammet fra 1650-utgaven henvender han seg til Gud, mens det er underforstått at teksten i realiteten er ment for leseren, men i 1654-forordet hvor bønnen burde være rettet mot Gud, er Vaughan fortsatt mest opptatt av leseren, og seg selv som forbilde. De stedene hvor jeg-pronomenet brukes, har altså det til felles at de opererer som modererende elementer i den ellers krasse kritikken og som oppbyggende for Vaughans etos overfor leseren. Med andre ord kan man også si at jeg-pronomenet fremviser en retorisk bevissthet i Vaughans forord, et forsøk på å balansere påståeligheten med forbeholdet. At Vaughan bruker førstepersonspronomen så sjelden, gjør at påstandene hans blir presentert som opplagte faktaopplysninger:

That this Kingdom hath abounded with those ingenious persons, which in the late notion are termed *Wits*, is too well known. Many of them having cast away all their fair portion of time, in no better employments, then a deliberate search, or excogitation of *idle words*, and a most vain, insatiable desire to be reputed *Poets* [...]. (s. 255)

Ved at han gjennomgående fremstiller påstandene som selvfølgeligheter og som allmenne oppfatninger heller enn som sine personlige meninger, blir det lettere for leseren å godta påstandene uten å stille spørsmål ved dem.

Denne retoriske bevisstheten kan bidra til å svekke det inntrykket av spontanitet som ifølge Shuger var så viktig for den åndelige retorikeren. I epigrammet fra 1650-utgaven blir spontaniteten uttrykt gjennom Vaughans angrende tårer og plutselige utbrudd om Guds vidunderlighet: Inntrykket av spontanitet fører til et inntrykk av oppriktighet. Man kan også finne et eksempel på dette i 1654-forordet: "[...] then I know nothing reserved for them, but *the blackness of darkness for ever*; from which (O God!) deliver all penitent and reformed *Spirits!*" (s. 259). Utropstegnet i parentes gir den et spontant uttrykk, og utropstegnet på slutten av setningen forsterker det lidenskapelige uttrykket i setningen som helhet. Dermed kan dette leses som en spontan og lidenskapelig bønn – som denne gangen henvender seg

direkte til Gud på vegne av leseren, i håp om å redde leseren fra fortapelsen. Dette styrker igjen Vaughans etos ved å gi inntrykk av at han genuint engster seg for leserens fremtid og oppriktig ønsker å redde ham. Denne bønnen skiller seg dermed ganske kraftig fra den avsluttende bønnen i siste avsnitt i forordet, som i kontrast kan virke som en lidenskapsløs oppramsing eller et sammendrag. Det eneste andre stedet i forordet hvor det oppstår et spontant utbrudd, forekommer i Vaughans tilståelse: "But (blessed be God for it!) I have by his saving assistance suppressed my *greatest follies* [...]" (s. 258). Forordet oppnår dermed i svært liten grad oppriktighet gjennom et inntrykk av spontanitet, heller er det nettopp tilståelsen i seg selv og de stedene jeg-pronomenet figurerer som oppbyggelig for Vaughans etos, som skal gi et inntrykk av oppriktighet.

Mangelen på spontanitet i forordet betyr ikke nødvendigvis at forordet er lidenskapsløst. Det er kritikken av samtidens diktning som er hovedfokuset, og denne er absolutt lidenskapelig. Ved å bruke metaforer som "epidemi" og "sykdom" gjøres konsekvensene av den åndelige korrumperingen mer forståelig og mer virkelig for leserne, noe som vil vekke deres følelser og oppfordre til påfølgende handling. Konsekvensen er døden – i overført betydning den åndelige døden – og den følelsesmessige overbevisningen vil føre til et ønske om helbredelse. Metaforene er ment å skulle vekke negative følelser for dikterne som sprer epidemien og positive følelser for de få dikterne som forsøker å motvirke den – i dette tilfellet Herbert og Vaughan. Herbert og Vaughan representerer dermed også håpet, de er motgiften.

Et annet påfallende element i forordet er den hyppige kursiveringen av utvalgte ord. Dette gjelder likevel ikke bare forordet, men det meste Vaughan skrev: sekulære og åndelige dikt, forord og oversettelser. Dette er altså et element som har vært karakteristisk for Vaughan helt fra begynnelsen av. I *Henry Vaughan. The Complete Poems* (1976) skriver Alan Rudrum at Vaughans kursiver regnes for å signalisere at ordene skal leses på en bestemt måte: "[...] Vaughan's italics have been preserved, since, as is generally agreed, they are often significant, signalling a word used in a technical sense, a quotation or allusion, and so on" (Vaughan 1976, s. 17). At Vaughan bruker kursiv når han siterer og alluderer, blir tydelig når han selv henviser til bibelvers, og ved at kursiveringen da består av hele eller halve setninger. Hvilken funksjon de kursiverte enkeltordene har er, derimot, ikke like klart. Ofte blir kursiveringen i forordet brukt i de negative og positive beskrivelsene av diktningen – kanskje for å forsterke effekten av disse – som for eksempel i "*vicious verse*" (s. 257) og "*perfection*" (s. 260). Dette er likevel ikke gjennomgående: "[...] an idle or sensual *subject* [...]" (s. 258). Kursivbruken ser dermed ikke ut til å være konsekvent, og de kursiverte enkeltordene bør derfor kanskje

heller leses på egne premisser, ved å se dem i sammenheng med sin nærliggende kontekst – den konteksten avsnittet tilbyr som helhet. Samtidig bør man være oppmerksom på at alle kursivene også kan signalisere en allusjon til et annet verk. For eksempel kan ”*Foreign vanities*” og ”*vanity*” på side 257 være allusjoner til Forkynneren: ”Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity” (Fork 1.2). Ordene ”vanity”, ”vain” og ”vanities” forekommer med jevne mellomrom gjennom hele forordet, noe de for øvrig også gjør i så mye annen kritikk av den sekulære verden på 1600-tallet. Fordi kursiveringen i Vaughans dikt og paratekster kan signalisere et sitat, en allusjon eller at ordet skal leses i en teknisk betydning, kan dette bidra til å legge føringer på hvordan man leser teksten.

Med dette tegner det seg en tydelig retorisk bevissthet i forordet til andreutgaven av *Silex Scintillans*: Ved kursivering av utvalgte ord, ved beskjedenhetsretorikk, ved metaforbruk som ”epidemi” og ”sykdom” og ved å tilby leseren en løsning kommuniserer Vaughan med leseren, og forteller ham samtidig hvorfor verket bør leses. Å lese forordet utelukkende som en fordømmelse av verdslige dikt blir dermed nærliggende absurd: Akkurat som ”epidemi” ikke bør leses bokstavelig, bør heller ikke Vaughans beskjedenhet det.

### 3.2 Sjelens forfall, kroppens udødelighet

Det eneste stedet Vaughan eksplisitt nevner en omvendelse, er i 1654-forordet, hvor Herberts etterlignere omtales som de omvendte: ”The first, that with any effectual success attempted a *diversion* of this foul and overflowing *stream*, was the blessed man, Mr. *George Herbert*, whose holy *life* and *verse* gained many pious *Converts*, (of whom I am the least) [...]” (s. 260). Dette er også et av de stedene Hutchinson siterer uten å kommentere. Sitatet kan likevel umulig fungere som et bevis på at Vaughan gikk fra å være en ikke-troende dikter til å bli troende, da det kun er diktningen det her er snakk om. Når Hutchinson bruker dette som et argument i kapittelet han har valgt å kalle ”Conversion”, må også nødvendigvis årsakene han fremstiller for omvendelsen, være feil: Herbert får æren, ikke broren William, ikke Bibelen, ikke Gud, ikke Vaughans hustru. Men det er altså *som dikter* Vaughan påvirkes av Herbert, ikke som person. Denne påvirkningen vises gjennom hele verket, gjennom de utallige allusjonene til Herbert, lån av verseform og titler. Det Vaughan i sitatet over hyller Herbert for, er at han fungerer som en motstemme til den umoralske og dårlige diktningen som ellers preger samtiden. Det blir derfor nærliggende å tolke Vaughans ”*Converts*” dit hen at han selv ønsker å være et forbilde for god diktning, og være nettopp en slik motstemme som oppfordrer til god livsførsel.



Herbert er den eneste dikteren Vaughan nevner ved navn som er hevet over kritikken. Han er altså unntaket fra regelen, noe som gjør at kritikken rammer så å si alle andre. At Vaughan til og med kritiserer de som har forsøkt å følge i Herberts fotspor for å skrive kraftløse og dårlige vers, og for å befinne seg langt utenfor Herberts dimensjon, impliserer også for leseren at han skal gjøre det bedre enn dem:

[...] they had more of *fashion*, then *force*: And the *reason* of their so vast *distance* from him, besides differing *spirits* and *qualifications* (for his *measure* was eminent) I suspect to be, because they aimed more at *verse*, then *perfection*; as may be easily gathered by their frequent *impressions*, and numerous *pages* [...]. (s. 260)

Herberts etterlignere har altså brydd seg mer om kvantitet enn kvalitet og mangler overbevisningskraft. De er fortsatt mer opptatt av å se seg selv på trykk enn de er av det overordnede målet: "[...] *turn many to righteousness* [...]" (s. 259). Dette styrker igjen Vaughans etos, da det impliserer at hans egne intensjoner er edle – til samfunnets beste, heller enn selvsentrerte. Han skiller seg ut fra resten av Herberts etterlignere og hever seg opp til Herberts nivå. Herbert og alle andre blir til: Herbert og Vaughan mot alle andre.

De tre punktene Kathleen Lynch fremsetter som omvendelsesnarrativets strukturelle konvensjoner – kallet fra Gud, rettferdiggjørelsen og helliggjørelsen – kommer tydeligst til uttrykk hos Vaughan om man ser 1654-forordet som en forlengelse av epigrammet fra 1650-utgaven. Selve omvendelsen gjengis i epigrammet, hvor det særlig er kallet fra Gud som tematiseres. Forordet fra 1655-utgaven tar dermed opp det som skjer etter kallet: rettferdiggjørelsen og helliggjørelsen. Denne rettferdiggjørelsen og helliggjørelsen kan ses i sammenheng med retorikkens forbindelse mellom følelser og fornuft som var så viktig i renessansen: For å leve et liv i pakt med Gud var det først nødvendig å internalisere Guds lov. Ifølge Debora K. Shuger i "The Philosophical Foundations of Sacred Rhetoric" (2000) var skillet mellom seriøsitet og lek viktig både i antikken og renessansen, men hun mener det er feil å se dette skillet som en kontrast mellom filosofi og retorikk, slik mange har gjort. Istedenfor, skriver Shuger, ble retorikken sett i kontrast til sofistikken – retorikken representerte det seriøse og sofistikken det lekne (Shuger 2000, s. 48–49). Og det er ifølge Shuger nettopp det patosfylte innholdet som gjør retorikken så alvorlig:

Although *sophistic* has more than one sense [...] both ancient and early modern usage principally associate it with aesthetic pleasure (*delectatio*), playfulness, and the desire for praise. The sophist uses a highly wrought style to impress audiences with his own artistic virtuosity. [...] Rhetoric is not sophistry precisely because the former is passionate, and hence serious *rather than* playful. (Shuger 2000, s. 49)

Sofistikkens glede over språket for språkets egen skyld fører ifølge Shuger til at tilhøreren inntar en kritisk og distansert posisjon til det som blir sagt. Sofisten ønsker altså først og fremst applaus for sine egne prestasjoner, mens den åndelige retorikeren heller ønsker en lidenskapelig og deltagende respons fra tilhørerne (Shuger 2000, s. 49). Shuger skriver at kontrasten mellom sofistikken og retorikken også kan ses gjennom metaforparet spill/kamp; hvor sofistikken er et useriøst spill, er retorikken en kamp om viktige saker ved menneskets eksistens (Shuger 2000, s. 50). Innenfor kristendommen betyr dette at kampen som tas opp, er en kamp mot synd: "The sacred orator, unlike the sophist, does not fight for victory but against sin" (Shuger 2000, s. 50). Den åndelige retorikeren utkjemper en kamp for å skape bedre, frommere mennesker.

Shugers beskrivelse av sofistikken har flere fellestrekk med Vaughans beskrivelse av samtidens diktning: Vaughan skriver at poetene er mer opptatt av å se seg selv på trykk enn å formidle et moralsk budskap, akkurat som de er mer opptatt av kvantitet enn av kvalitet. Poetene har kastet bort tiden sin på en intensjonell refleksjon over "tomme" ord, "*idle words*" (s. 255), og ønsker kun å oppnå popularitet og beundring. Vaughan kritiserer ikke dikterne for å mangle talent, men heller for hva de velger å bruke talentet sitt til. Jo dyktigere poeten er, jo mer skade kan han forårsake: "[...] the more acute the *Author* is, there is so much the more danger and death in the *work*. Where the *Sun* is busie upon a *dung-hill*, the *issue* is always some unclean *vermine*" (s. 256). Her refererer han også til Salomos ordspråk, en av visdomsbøkene i Bibelen, noe som passer godt til temaet om moralsk oppbyggelighet og gode verdier: "As a jewel of gold in a swine's snout, so is a fair woman which is without discretion" (Ordsp 11.22). Det hjelper altså ikke å pynte på diktene med et godt språk eller god retorikk, da temaet fortsatt vil være usømmelig og uten ekte visdom. Det gode språket bringer bare med seg fare og død – det vil si fortapelse, heller enn evig liv i himmelen.

Dette kan igjen ses i sammenheng med det didaktiske formålet som var vanlig for renessansens litteratur. Oppbyggelig litteratur kunne bidra til et godt samfunn med moralske borgere, noe som nødvendigvis betydde at litteratur som fremviste syndig oppførsel, ville føre til et dårlig samfunn med umoralske borgere. Den laurbærkrans disse poetene etterlater seg av sitt gode talent, kaller Vaughan for "*Parricides, and a soul-killing Issue*" (s. 255). Diktene blir sammenlignet med fadermord, og deres fedre er jo nettopp dikterne selv. Dikternes død er dermed en moralsk død – ved å skrive umoralske verk, begår de fadermord på seg selv. Det umoralske diktet blir ensbetydende med å vende seg bort fra Gud, og dikterne frasier seg dermed sin egen frelse ved diktning:

[...] *he that is dead, is freed from sin; because he cannot in that state, which is without the body, sin any more; but he that writes idle books, makes for himself another body, in which he always lives, and sins (after death) as fast and as foul, as ever he did in his life [...]*. (s. 258)

Sjelen dør, men kroppen lever videre. Dette er stikk motsatt av hvordan evig liv og frelse egentlig skal foregå: I stedet for en udødelig sjel og en kropp som forfaller, er det heller sjelen som forfaller, og kroppen som gis udødelighet. Dikterne forveksler dette evige livet berømmelsen gir med det evige livet Gud kan gi, og ser ikke distinksjonene mellom disse: Sjelens udødelighet medfører evig lys, mens kroppens udødelighet medfører evig mørke. Diktene som minnesmerker, slik de blant annet tematiseres i Shakespeares sonetter, får her en negativ valør – diktenes udødelighet kan forårsake dikterens og leserens død.

Problemet med de umoralske diktene består i at dikteren ikke bare besudler seg selv, men også lesere i flere generasjoner etterpå. Og det er dette som pletter dikterens egen karakter, han bryr seg mer om å komme på trykk enn å bruke litteraturen til et høyere formål:

*These Vipers survive their Parents, and for many ages after (like Epidemic diseases) infect whole Generations, corrupting always and unhallowing the best-gifted Souls, and the most capable Vessels: for whose sanctification and welfare, the glorious Son of God laid down his life, and suffered the pretious blood of his blessed and innocent heart to be poured out.* (s. 256)

Verkene som huggormer eller slanger er en metafor som gir assosiasjoner til Første Mosebok. Akkurat som slangen i Første Mosebok lokker Eva til å spise av kunnskapens tre, lokker litteraturen leseren til å gjøre noe han ikke burde. Slangen leder mennesket inn i livet etter syndefallet, og verkene oppfordrer til en syndig livsførsel. Slik syndefallet påvirket alle kommende generasjoner, gjør også disse verkene det ved at de overlever sine fedre, og leses igjen og igjen. Leseren går da fra en tilstand som opprinnelig var ren, til å bli uren og ugudelig, kanskje til og med ond. Dette er kun på grunn av påvirkning fra disse poetene, da leserne hadde et mye bedre grunnlag for god livsførsel i utgangspunktet, nemlig takket være frelseren Jesus. Gjennom Jesu korsfestelse ble mennesket rensset for sine synder og fikk dermed de nødvendige forutsetningene for en helliggjort livsførsel. Poetene Vaughan skriver om, utsletter nærmest denne handlingen, de motarbeider alt det gode som kom ut av Guds soningsoffer, med sine lave temaer og umoralske oppfordringer, forkledd i et godt språk.

Slangemetaforen kan også ses i sammenheng med Vaughans sitat fra Prudentius' *Bøker mot Symmachus (Libri contra Symmachum)* på side 256. Quintus Aurelius Symmachus (ca. 345–402) var prefekt i Roma og var anerkjent som en av de største talerne i sin tid. Han var en forkjemper for de gamle romerske religionene, og til tross for at Prudentius kritiserer ham for hans hedenske tro, berømmer han ham for hans veltalenhet (Thomson 1949, s. xi). Vaughans "viper" kan dermed være en allusjon til et tidligere utdrag fra denne boken, hvor

det dukker opp en huggorm som biter og sprøyter gift inn i Paulus' hånd. Paulus reagerer ikke med frykt: "Raising his eyes, he looked up to heaven, silently uttering the name of Christ in his heart [...]" (Prudentius 1949, s. 347). Idet han kaster slangen fra seg, forsvinner både såret og giften fra hånden hans. Dette fungerer som en parallell til forordets tema om Jesus som helbreder av sykdom – legen Jesus har evnen til å gjøre de fromme immune mot huggormdiktenes gift. I tillegg til "viper" har jeg også funnet at flere av Vaughans kursiverte ord kan gjenfinnes i *Bøker mot Symmachus*: "vessel" (Prudentius 1949, s. 345), "talent" (Prudentius 1949, s. 349), "disease" (Prudentius 1949, s. 351), "poison" (Prudentius 1949, s. 351), "error" (Prudentius 1949, s. 353, 363), "crown" (Prudentius 1949, s. 361), "legend" (Prudentius 1949, s. 363), "genius" (Prudentius 1949, s. 385), "stream" (Prudentius 1949, s. 399).<sup>6</sup> Dette kan bety at kursiveringingen skal signalisere for leseren at det er en annen tekst som klinger med i hele forordet, og at referansen til Prudentius ikke avgrenses til det direkte sitatet på side 256. Disse ekkoene bærer med seg mye av den samme tematikken som Vaughans forord tar opp: Prudentius kritiserer Symmachus for å oppfordre til en hedensk livsførsel. Slangen som biter Paulus, beskrives som veltalende, slik også Vaughan skriver dikterne kan være, og Paulus overvinner slangen ved hjelp av sin urokkelige tillit til Jesus. Overtredelsen av Guds lov blir også her beskrevet som en sykdom som sprer seg gjennom generasjoner, og ingen løfter hjertet sitt mot visdomstronen, som er Jesu trone. Her er det Paulus som blir det fremste forbildet for leseren, slik Herbert blir det i Vaughans forord.

Men jeg mener også at passasjen kan være en allusjon til Ben Jonsons *Poetaster; or, The arraignment*: "Out Viper; thou that eat'st thy Parents, hence" (Jonson 1602, 5.3, v. 327). Betegnelsen "poetaster" stammer fra 1500-tallets europeiske "overlærer" – fra et Erasmus-brev (25. mars 1521), og er en betegnelse brukt om mindreverdige poeter, de som skriver vers av dårlig kvalitet (*OED*). Jonson benytter seg her av den vanlige antagelsen i samtiden om at slangene drepte moren sin ved å spise seg ut av magen som et bilde på diktene som dreper sitt opphav. Vaughans første diktverk *Poems* (1646), åpner med et dikt som blant annet hyller Ben Jonson (s. 8), og i "Upon Mr. Fletchers Playes, published, 1647" fra *Olor Iscanus* (1651), hylles Jonson som den største av alle (s. 76). Det er altså høyst sannsynlig at Vaughan kjente godt til Jonsons *Poetaster*, og at dette kan ha vært en bevisst allusjon fra Vaughans side. Dette inntrykket forsterkes også av at både "vipers" og "parents" er satt i kursiv og med store forbokstaver i forordet. Dermed kan Vaughans kritikk av samtidens diktere innebære en kvalitetsdom – ved å alludere til et verk som bærer "poetaster" i tittelen, kan han også

---

<sup>6</sup> Oppdagelsen må med nødvendighet etterfølges av et uttrykkelig forbehold om at jeg begrenses til en oversettelse fra 1949, mens Vaughan kan ha lest teksten på originalspråket.

indikere noe om hvordan hans egen kritikk skal leses. Selv om Vaughan skriver at noen av dikterne er skarpe og intelligente, kan det også tenkes at noen rett og slett skriver dårlige vers.

I *The New Intellectuals* (1977) gir Terence P. Logan og Denzell S. Smith en oversikt over resepsjonshistorien til Jonsons *Poetaster*, hvor særlig forholdet mellom litteratur og samfunn har vært et viktig tema. Stykket har da blitt sett på som en dramatisk *Ars Poetica*, som spesielt vektlegger dikterens moralske ansvar overfor samfunnet (Logan & Smith 1977, s. 67). Dermed kan Vaughans allusjon til Jonson også leses som en påstand om at litterær kvalitet henger sammen med det moralsk oppbyggelige, og at disse ikke kan skilles fra hverandre. I Jonsons stykke er det Horats og Vergil som er de største litterære forbildene, og Vaughan siterer også Vergil på side 260, i forbindelse med Herberts overlegenhet. På denne måten løftes Herbert opp på samme nivå som Vergil; Herbert ligner Vergil ved at han også fremviser en kombinasjon av velskrevne og moralsk oppbyggelige vers.

Forordet trenger derfor heller ikke nødvendigvis å leses som at all sekulær diktning er av det onde, slik blant andre E.L. Marilla har gjort. I ”The Religious Conversion of Henry Vaughan” (1945) og i ”Henry Vaughan’s Conversion: A Recent View” (1948a) mener Marilla å spore en oppadgående kurve i Vaughans åndelighet fra *Poems* i 1646 til *Olor Iscanus* skrevet i 1647, til førsteutgaven av *Silex Scintillans* i 1650, til *The Mount of Olives* utgitt i 1652, til *Flores Solitudinis* utgitt i 1654, og endelig med sitt klimaks: andreutgaven av *Silex Scintillans* i 1655. Deretter mener han å spore en nedadgående kurve med brev skrevet i 1670-årene og utgivelsen av *Thalia Rediviva* i 1678. Marillas kurve ser likevel ut til hovedsakelig å begrunnes i 1654-forordet hvor han påstår at Vaughan for første gang fordømmer *alle* sekulære vers, og at han her uttrykker et sterkt ønske om at ingen må lese hans egne sekulære dikt. Dermed ser ikke Marilla Vaughans tilståelse i forordet som en retorisk konstruksjon, men tolker den heller som at ingen av hans tidligere dikt bør leses så lenge de kan inneholde noe som helst av sekulær interesse. Det eneste som nå godtas, ifølge Marilla, er åndelige vers (Marilla 1948a, s. 397). At Vaughan likevel skrev noen verdslige dikt i senere tid, og det at Vaughan uttrykker interesse for verdslige temaer i brevene fra 1670-årene, beviser dermed for Marilla den nedadgående kurven etter 1655 (Marilla 1945, s. 21). Det kan for øvrig her påpekes at vi uansett ikke har noen brev fra 1650-årene til å sammenligne med brevene fra 1670-årene, og dermed blir det umulig å vite om Vaughan ville ha gitt uttrykk for lignende interesser i 1654. Jeg mener likevel at forordet heller kan leses som at all diktning, både sekulær og åndelig, må være moralsk god, og ikke stride imot Guds lov. Dette underbygges av at Vaughan i tillegg til Bibelen faktisk alluderer til både Jonsons *Poetaster* og siterer Vergils *Aeneiden* i forordet.

Verdslig og hedensk diktning trenger altså ikke i seg selv å være så farlig. Så lenge diktningen er moralsk oppbyggelig, vil den være i samsvar med Guds ord. Den vil da ha positiv effekt på leserne og bidra til en helliggjort livsførsel. Den verdslige, ”tomme” diktningen, derimot, korrupperer menneskene og uhelliggjør dem, i den forstand at de umulig kan leve livene sine på en måte som vil føre til frelse og evig liv. Den tomme diktningen lokker mennesket inn i et nytt syndefall, og forordet kan leses som en oppfordring til dikterne om å vende om på den stien de har valgt – i dette tilfellet kan de selv bli frelserne som står i Guds tjeneste. Dette står det også om i Salomos ordspråk: ”Where no counsel is, the people fall: but in the multitude of counsellors there is safety” (Ordsp 11.14). Mennesket trenger altså stadig rådgivere for å unngå et nytt fall, og jo flere rådgivere, jo bedre. Dette ansvaret kan dikterne påta seg. At diktene bærer frukter, er noe som kan redde dikterne selv fra fortapelsen, ifølge Salomos ordspråk, fordi det bærer bud om visdom:

The fruit of the righteous is a tree of life; and he that winneth souls is wise. [...] Whoso loveth instruction loveth knowledge: but he that hateth reproof is brutish. [...] A man shall be commended according to his wisdom: but he that is of a perverse heart shall be despised. (Ordsp 11.30–12.8)

Visdommen er Kristus selv, og det å elske Guds lov er også å elske ham. Det er også visdom man ifølge Salomo vil bli bedømt ut ifra. Til tross for at Salomo ikke eksplisitt taler om diktning, kan Vaughans forord tolkes dit hen at litteraturen er et velegnet medium for denne visdommen. Samtidens diktere burde derfor bestrebe seg på ikke bare å opparbeide seg mest mulig kunnskap, men også å videreformidle den. Bare på denne måten kan de unngå å etterlate seg et fadermord som vil spre seg videre til alle lesere, som en epidemi.

Det viser seg altså at forordet kan sies å fremsette eksempler på både verdslig og hedensk diktning som, til tross for sin verdslige og hedenske natur, ikke nødvendigvis er smittebærere av en åndelig sykdom. Som om ikke dette var nok, fremsettes også eksempler på åndelig diktning som, til tross for sin åndelige natur, forgifter leseren. Det faktum at forskere som Hutchinson og Marilla unnlater å kommentere innslagene av hedensk og verdslig litteratur i forordet, samt kritikken av den åndelige diktningen, fremviser en villighet til å ignorere det som ikke måtte passe inn i deres velkonstruerte rammefortellinger rundt Henry Vaughans omvendelse.

### **3.3 Dommedag på kalenderen**

Det er likevel ikke bare dikterne Vaughan kritiserer, men også oversettere og trykkere. Trykkerne er de som tillater verkene å spre seg over hele landet, og oversetterne bidrar til at

det til og med kommer umoralske verk fra andre land, som Frankrike og Italia. Disse utenlandske verkene kaller Vaughan for ”this *malady*”, ”*vicious verse*”, ”*inveterate error*”, ”*Foreign vanities*”, ”*lascivious compositions*” og ”*lewd ware*”, som fører med seg en ”evil consequence” og en ”subversion of *souls*” (s. 257). Alle disse beskrivelsene kan brukes i varierende styrkegrad og betydning på 1600-tallet. Benevnelsene har det til felles at de innebærer en fordømmelse av de utenlandske romanene som umoralske og sanselige, verdiløse og forfengelige. ”*Foreign vanities*” kan leses som at franskmennene og italienerne har høye tanker om seg selv, og at de bare er opptatt av å oppnå andres beundring, slik Vaughan også har anklaget de engelskspråklige dikterne for. Dette ligner igjen på Shugers beskrivelse av synet på sofistikken i den tidligmoderne perioden.

At de utenlandske romanene i forordet fremstilles som verre enn de engelskspråklige, kan også ses i sammenheng med Salomos ordspråk, hvor det vektlegges at det er *den fremmede* kvinnen som forfører mannen til en syndig livsførsel: ”To keep thee from the evil woman, from the flattery of the tongue of a strange woman” (Ordsp 6.24). Dette kan leses som at de utenlandske romanene får en egen tiltrekningskraft nettopp fordi de er noe ukjent og fremmed for leseren, og dermed eksotisk. De påvirker leserne til en skadelig livsførsel som ikke fører noe godt med seg – eller som Vaughan kaller det – ”subversion of *souls*”: en svekkelse av sjelen og moralen. Heller enn å bruke et patosfylt billedspråk til å bringe de guddommelige temaene nærere leseren, bringer samtidens diktere leseren det verdiløse og det sanselige. Dette fører til en annen type transformasjon enn den Vaughan gjennomgikk i emblemet og epigrammet fra 1650-utgaven, da hjertet ble transformert fra stein til kjøtt. Dette er en negativ transformasjon – en åndelig korrumpert, en åndelig sykdom.

I kapittel 8 i Salomos ordspråk beskrives visdommen som en kvinne som kaller på mennesket. Hun er både forståelsen og rettskaffenheten, hun taler kun sannhet og hennes frukter er bedre enn gull. Det hun gir mennesket, er ikke verdslige gleder, men en annen type rikdom: De som finner henne, finner livet. Dette kan minne oss om epigrammet fra 1650-utgaven, hvor Vaughan sies å erfare et verdslig tap, men en himmelsk vinning. De som hater Visdommen ifølge Salomos ordspråk, elsker døden. Det kloke mennesket vil elske Visdommen og hennes irettesettelser da de vet at dette vil gjøre dem enda klokere. I kapittel 9 i Salomos ordspråk blir man deretter introdusert for Visdommens konkurrent: Dårskapen. Dårskapen kaller også på mennesket:

A foolish woman is clamorous: she is simple, and knoweth nothing. For she sitteth at the door of her house, on a seat in the high places of the city, To call passengers who go right on their

ways: Whoso is simple, let him turn in hither [...]. But he knoweth not that the dead are there; and that her guests are in the depths of hell. (Ordsp 9.13–18)

Visdommen og Dårskapen blir i Salomos ordspråk personifisert av to forskjellige kvinner, som gjennom visdom og dårskap også personifiserer livet og døden. Dårskapen er den fremmede kvinnen som på en støyende måte forsøker å kalle forbipasserende til seg: Dette er ifølge Vaughan samtidens diktere, og særlig de franske og italienske. De gjør alt de kan for å imponere leseren – de leker med ord og skriver lange, kompliserte verk for å fremvise sitt eget intellekt. Verkene inneholder likevel bare dårskap; de omhandler verdslige nytelser og gleder og oppfordrer dermed til en syndig livsførsel. Som i Salomos ordspråk blir det å elske dårskapen over visdommen ensbetydende med døden. I Salomos ordspråk regnes nemlig syv ting som en vederstyggelighet for Gud:

These six things doth the LORD hate: yea, seven are an abomination unto him: A proud look, a lying tongue, and hands that shed innocent blood, An heart that deviseth wicked imaginations, feet that be swift in running to mischief, A false witness that speaketh lies, and he that soweth discord among brethren. (Ordsp 6.16–19)

Alle disse tingene gjør samtidens diktere seg skyldige i. Deres hender spiller uskyldig blod ved å fordømme leseren til døden gjennom dårskap og smitten av en åndelig sykdom. Nasjonen splittes dermed av løgner, ugagn, stolte mennesker og spredningen av umoralske fiksjoner.

Visdommens frelsende egenskaper bringer også med seg en sterk tematisk likhet med den apokryfe bibelteksten Salomos visdom. Som Vaughans forord forteller kapittel 1 i Salomos visdom hvordan det å tale med dårskap og løgner dreper sjelen: "[...] the mouth that believeth, slayeth the soul [...]. Seek not death in the error of your life: and pull not upon your selves destruction, with the works of your hands" (Visd 1.11–12). Videre fortelles det at Gud skapte en verden i sannhet, en verden uten gift, men at de onde likevel bringer denne giften inn i verden med sine ord og handlinger. Dette klinger likt med Vaughans epidemi og "poyson" (s. 258) som sprer seg gjennom diktningen.

I kapittel 2 i Salomos visdom fortelles det at djevelen har brakt ondskapen inn i verden, og de som har blitt fristet av ham, fokuserer kun på verdslige nytelser og gleder. Her fortelles det i tillegg om Messias: "He professeth to have the knowledge of God: and he calleth himself the childe of the Lord. He was made to reprove our thoughts" (Visd 2.13–14). Kanskje kan det klinge med i bakgrunnen en referanse til omvendelsen av jødene i forordet. Som allerede nevnt var dette et tema som opptok mange i den tidligmoderne perioden. Det fortelles altså i Salomos visdom at Messias ble skapt for å irettesette menneskets tanker, men for jødene har jo dette ennå ikke skjedd. For Vaughan, derimot, har Messias kommet, han er



Jesus, og han er menneskets kritiker, han irettesetter og helbreder. Vaughan avslutter sin egen tilståelse i forordet med å hylle Jesus som helbrederen av sin egen sykdom, og dermed kan forordet leses som en oppfordring til 1600-tallets jøder om å omfavne Jesus som sin frelser slik at dommedag vil komme: "[...] and their Lord shall reign for ever" (Visd 3.8). Flere av Vaughans kursiver kan også finnes i Salomos visdom: "error" (Visd 1.12), "works" (Visd 1.12), "poison" (Visd 1.14), "filthiness" (Visd 2.16), "sonne" (Visd 2.18), "vain" (Visd 3.11), "fruit" (Visd 3.15), "crown" (Visd 4.2), "translated" (Visd 4.10), "honour" (Visd 8.10), "serpents" (Visd 11.15), "blood" (Visd 12.5), "parents" (Visd 12.6), "vessel" (Visd 13.11). Jesus som irettesetter av menneskets tanker i Salomos visdom kan også leses synonymt med Vaughans "*censure*" (s. 258) i hans egen tilståelse.

Til tross for at Vaughan i 1654-forordet også kritiserer *The Stationer's Company*, skriver han at det ikke nødvendigvis ville ha hjulpet så mye om de hadde sensurert disse dikterne – manuskriptene ville likevel ha sirkulert blant folket. Om den nåværende tilstanden skal endres, må det skje på en annen måte: "The true remedy lies wholly in their bosoms, who are the gifted persons, by a wise exchange of *vain* and *vitious subjects*, for *divine Themes* and *Celestial praise*" (s. 259). Her kan man se en forbindelse til emblemet og epigrammet fra 1650-utgaven: Det er i brystet, altså i hjertet, forandring må skje. Akkurat som folket i Femte Mosebok er nødt til å internalisere Guds ti bud for å kunne klare å leve etter dem, er også samtidens diktere nødt til å omskjære sine hjerter og bli en slags personifikasjon av Guds lov. Dermed vil verkene automatisk speile dikterens indre: "The *performance* is easie, and were it the most difficult in the world, the *reward* is so glorious, that it infinitely transcends it [...]" (s. 259). Marilla ser disse passasjene som bevis på at ingenting av sekulær interesse nå kan tolereres av Vaughan (Marilla 1948a, s. 396). Men Marilla forklarer dermed ikke hvorfor Herberts etterlignere heller ikke godkjennes av Vaughan, til tross for at de har byttet ut de sekulære temaene med åndelige temaer og hyllest til Gud. I sine diskusjoner av Vaughans paratekster nevner Marilla heller ikke epigrammet og emblemet fra 1650-utgaven, og ser dermed ingen forbindelseslinjer mellom hvordan de to utgavene introduseres. For ham må det da være på grunn av den gradvise intensivering av Vaughans religiøsitet at han byttet ut emblemet og epigrammet fra 1650 med 1654-forordet – men utskiftningen kan også forklares med noe så enkelt som at trykkeriet ikke tok vare på stensilen fra 1650. Jeg mener derfor at det som trekker linjer mellom utgavene, er hjertet. Forskjellene i introduksjonene består heller i et skifte av fokus: I 1650-utgaven ligger fokuset på jeget, i 1654-forordet ligger fokuset på samtiden. Dette gir dermed inntrykk av at Vaughan ønsker andre skal få erfare det han selv har erfart: en transformasjon fra stein til kjøtt. På denne måten vil den negative

transformasjonen reverseres. Ved at individene kureres, vil også samfunnet helliggjøres. Jeg tolker derfor forordet slik at den indre transformasjonen er viktigere enn den ytre, og at Vaughan oppfordrer til et skifte fra verdslige til åndelige temaer i diktningen fordi det nettopp kan bidra til den indre transformasjonen.

Den første dikteren som suksessfullt klarte å avlede strømmen av umoralsk litteratur, var Herbert. Vaughan skriver videre at både han selv og flere andre ble omvendt av ham, men at mange som fulgte i Herberts fotspor, likevel kom langt fra å kunne måle seg med ham:

Hence sprang those wide, those weak, and lean *conceptions*, which in the most inclinable *Reader* will scarce give any nourishment or help to *devotion*; for not flowing from a true, practick piety, it was impossible they should effect those things abroad, which they never had acquaintance with at home; being onely the productions of a common spirit, and the obvious ebullitions of that light humour, which takes the pen in hand, out of no other consideration, then to be seen in print. (s. 260)

Dermed kan man her også, som i epigrammet fra 1650-utgaven, trekke linjer til de 39 artiklene fra 1571: Diktningen må nødvendigvis springe ut av en sann og praktisert hengivenhet mot Gud om den ikke skal regnes som syndig. Dikterne har ikke omskåret sine hjerter og internalisert Guds ord, og dermed kan ikke verkene ha noen slagkraft utenfor seg selv til tross for de guddommelige temaene – de er skrevet med feil intensjoner. De hellige temaene gir ikke gjenlyd i dikterens bryst, noe som betyr at han heller ikke har tilstrekkelig kunnskap om det han skriver om, slik det også sies i Salomos ordspråk: ”An hypocrite with his mouth destroyeth his neighbour: but through knowledge shall the just be delivered” (Ordsp 11.9). Uten den sanne tilegnelsen av Guds ord, er dikteren kun en hykler som ødelegger for sin neste. Men så lenge den åndelige diktningen skrives for hengivenhetens skyld, vil den ifølge Vaughan bidra til dikterens fromhet og renhet. Sitatet over fra 1654-forordet kan også ses i sammenheng med viktigheten av metaforer for å oppnå kunnskap om guddommelige temaer: ”[...] it was impossible they should effect those things abroad, which they never had acquaintance with at home [...] (s. 260). Uten det lidenskapelige billedspråket forblir temaene fjerne og abstrakte, og vekker ikke leserens følelser. Og uten den lidenskapelige innlevelsen kan diktningen umulig bli den alvorlige kampen mot synd de åndelige retorikerne utkjemper – heller blir den en sofistisk lek, et resultat av forfengelighet og ”light humour” (s. 260). I Visdommens bok skrives det også om menneskets vanskeligheter med å forstå det de ikke kan se: “For being conversant in his works, they search him diligently, and beleve their sight: because the things are beautifull that are seen” (Visd 13.7). Uten tilstrekkelig kunnskap ender mennesket opp med å tilbe solen, havet og vinden som om de var guder, eller lage seg figurer de kan tilbe. På samme måte skriver

Vaughan at samtidens diktere kaster bort tiden på å tilbe det menneskeskapte og verdslige gleder fremfor å hylle Gud, som har skapt alt.

Forordet fra 1655-utgaven av *Silex Scintillans* kan leses som Vaughans kamp mot synd. Hans egen omvendelse står ikke i fokus her, men brukes heller som et godt eksempel for andre: Vaughan utkjemper kampen mot synd gjennom å oppfordre til en kollektiv omvendelse, akkurat som John Rogers' antologi *Ohel or Beth-shemesh* gjorde det i 1653. Dette kan dermed leses som et forsøk på å kurere samtidens sykdom i den hensikt å skape et hellig samfunn – et forsøk på å sette dommedag på kalenderen. Samtidig bør man ha i bakhodet at forordets tematikk også kan være et resultat av ytre påvirkninger: omvendelsesnarrativets sjangerkonvensjoner, de tre antologiene publisert i 1653, lesingen av George Herbert og sistnevntes popularitet i perioden.

### 3.4 Kongens vise tale

Sammenligningen av samtidsdiktningen med en sykdom eller en epidemi som herjer kongeriket forekommer gjennomgående i 1654-forordet: ”*Epidemic diseases*” (s. 256), ”*malady*” (s. 257), ”*infectious*” (s. 257), ”*evil disease*” (s. 258), ”*sickness*” (s. 258), ”*ill*” (s. 259). Jesus som lege er et velkjent motiv, da han kunne helbrede de syke og utføre mirakler som å få de lamme til å gå og de blinde til å se. Samtidig er Jesus som lege og helbreder en vanlig metaforikk innenfor kristen litteratur. Korrumperingen av kongeriket kan også kanskje ses i sammenheng med de historiske hendelsene: Parlamentets seier og forbudet mot den anglikanske praksisen. Men jeg mener også at ”*evil disease*” kan gi assosiasjoner til den tuberkuløse sykdommen skrofulose, da denne ble kalt ”*King's evil*” på 1600-tallet. Grunnen til at den ble kalt dette, var at man trodde den kunne kureres ved kongelig berøring – en evne gitt av Gud. I det teokratiske styresettet så man for seg at Gud styrte landet, med kongen som sitt jordiske instrument, noe som utstyrte også kongen med helbredende egenskaper, samt en hellig autoritet. I Frankrike og England var det derfor vanlig at monarkene reiste rundt og kurerter mennesker som led av denne sykdommen ved å legge sin hånd på dem og gi dem en amulett. Denne amuletten kunne ofte være en gullmynt som viste erkeengelen Mikael, og mynten ble derfor ofte kalt for ”*angel*” (Dossey 2013, s. 121–22). Andre ord i forordet kan gi lignende assosiasjoner: ”*Crown*” (s. 255), ”*Gold*” (s. 256), ”*subversion*” (s. 257), ”*Talent*” (s. 261) og ”*Angels*” (s. 261). Også ”*Parricides*” og ”*Vipers*” kan skjule referanser til henrettelsen av Charles I. ”*Subversion*” kan også bety undertrykkelse av en eksisterende praksis eller tro, eller også styrtingen av en hersker, en monark (*OED*).

Som den tuberkuløse hadde Vaughan behov for guddommelig helbredelse: "[...] and when I expected, and had (by his assistance) prepared for a *message of death*, then did he *answer me with life* [...]" (s. 261). Samfunnet har nå mistet en viktig mellommann i Charles I, og derfor er det kanskje ekstra viktig at dikterne tar på seg rollen som formidlere av guddommelige sannheter. Og dermed må dikterne vende seg direkte til Jesus selv, men først kan de få hjelp til egen helbredelse gjennom George Herbert. Assosiasjonen til "King's evil" kan særlig forsterkes gjennom at sykdommen ble sett på som en konsekvens av nasjonens kollektive synd (Dossey 2013, s. 122). Ifølge Vaughans forord fører jo samtidens diktning nettopp til et kollektivt syndefall, et fall som spres over landegrenser og gjennom generasjoner. Uten kongens styrende hånd blir det dermed nærmest umulig å rense samtiden for dets synder, men løsningen Vaughan fremlegger, ligger i diktningen. Diktningens dominoeffekt kan snus til deres fordel, ikke ved hjelp av et temabytte – fra verdslig til åndelig diktning – men ved hjertets omvendelse.

Ser man Vaughans bruk av kursiv som en funksjon han ofte bruker for å signalisere allusjoner til andre tekster, legger man også merke til at mange av dem kan lyde som ekko av Salomos ordspråk uten å være direkte sitater. Akkurat som i epigrammet fra 1650-utgaven finnes det i forordet en høy grad av intertekstuelle referanser til Bibelen, og til tross for at han her bruker en annen tekst, er det også påfallende likheter: "My son, forget not my law; but let thine heart keep my commandments [...]. Let not mercy and truth forsake thee: bind them about thy neck; write them upon the table of thine heart" (Ordsp 3.1–3). Som i Paulus' andre brev til korinterne er det i Salomos ordspråk hjertet som er skriftstedet for Guds lov. Salomos ordspråk har også det til felles med Paulus' andre brev til korinterne, Esekiels bok og Femte Mosebok at den formidler en talesituasjon med en profet som minner folket på å overholde Guds bud. Salomo inntar her rollen som en lærer eller en forelder som gir råd og instruksjoner til en elev eller sønn. Men det kan også bemerkes at Salomo var konge i Israel, og at dette derfor også er en konges tale til folket. Leser man Vaughans "*Parricides*" (s. 255) og "*evil disease*" (s. 258) som skjulte referanser til halshuggingen av Charles I, kan det dermed være relevant at det nettopp er Salomo Vaughan velger å sitere og alludere til i forordet.

I Salomos ordspråk vektlegges også kongens autoritet og viktighet. Hans hjerte ligger nemlig i Guds hender, og kongen er da essensiell for å opprettholde et godt samfunn, samtidig som trofasthet mot kongen også betyr trofasthet mot Gud: "The fear of a king is as the roaring of a lion: whoso provoketh him to anger sinneth against his own soul [...]. A king that sitteth in the throne of judgment scattereth away all evil with his eyes" (Ordsp 20.2–8). Akkurat som at det å skrive umoralske vers i 1654-forordet beskrives som "a soul-killing Issue" (s. 255) og

et selvmord, beskrives en provokasjon av kongen som en synd mot personens egen sjel. Det fortelles også om den kloke kongens viktighet for resten av samfunnet i Visdommens bok: "But the multitude of the wise is the welfare of the world: and a wise king is the upholding of the people" (Visd 6.24). Uten Charles I til å helbrede og styre folket i riktig retning må dikterne ta ansvar og fremstå som gode rollemodeller. Samtidig finnes det gode ledere i Bibelen, slik som kong Salomo, og den ypperste helbrederen er fortsatt Jesus selv. På denne måten kan 1654-forordet sies å tilby leseren en erstatning etter tapet av Charles I – en samtidsreferanse som kanskje også forsterkes av at Vaughan skrev 1654-forordet bare ti dager etter at Parlamentet utnevnte Oliver Cromwell "Protector for life" (Marilla 1945, s. 20).

Også i Salomos ordspråk har jeg funnet mange av 1654-forordets kursiveringer, som for eksempel: "remedy" (Ordsp 6.15), "crown" (Ordsp 16.31), "fruit" (Ordsp 18.21), "buyer" (Ordsp 20.14), "fatherless" (Ordsp 23.10), "adder" (Ordsp 23.32), "works" (Ordsp 24.12), "reward" (Ordsp 24.14) og "vessel" (Ordsp 25.4). Også "taken" (Ordsp 6.2) klinger ganske likt med Vaughans "takes" (s. 257), hvor det også foreligger tematisk likhet: Hos Salomo fortelles det om den fremmede kvinnen som forfører mannen, hos Vaughan fortelles det om de fremmede verkene fra Italia og Frankrike som forfører leseren. Den frukt Vaughan ønsker at hans diktverk skal etterlate, kan også være den samme som Salomo beskriver: "The fruit of the righteous is a tree of life; and he that winneth souls is wise" (Ordsp 11.30). Akkurat som Herbert har omvendt Vaughan og andre, vil nå Vaughan gjøre det samme, og hans belønning vil være den frelsen som samtidens diktere fraskriver seg – sjelens udødelighet fremfor kroppens udødelighet. Vaughans budskap til samtidens diktere når han ber dem om å følge Herberts eksempel blir da også det samme som Salomo ber sine lesere om: "Commit thy works unto the LORD, and thy thoughts shall be established" (Ordsp 16.3). Dermed er kanskje Salomos ordspråk den teksten som klinger aller sterkest med i Vaughans forord. Forordets høye grad av intertekstualitet med Salomos ordspråk kan leses som en funksjon for å kunne si noe om samtidens styresett, gjennom gåteskrift.

Vaughan gir også leseren et hint om at det er visse elementer i *Silex Scintillans* som med vilje fremstilles vagt og fjernt, uten at dette skal være til hinder for leserens tilegnelse av det overordnede budskapet:

In the *perusal* of it, you will (peradventure) observe some *passages*, whose *history* or *reason* may seem something *remote*; but were they brought *nearer*, and plainly exposed to your view, (though that (perhaps) might quiet your *curiosity*) yet would it not conduce much to your greater *advantage*. (s. 261)

Denne gåtefullheten kan indikere at Vaughan er nødt til å gjøre referansene vage for leseren for at han selv ikke skal få problemer med Parlamentet, slik Ceri Sullivan skriver det ble nødvendig for rojalistene å finne alternative måter å kommunisere på. Fordi den overordnede betydningen likevel kan skinne gjennom, er det kanskje ikke nødvendig for leseren å få eksplisitte henvisninger til hva Vaughan egentlig mener. Dermed kan leseren velge sin egen måte å tolke diktene på, og om noe kan leses som en skjult kritikk av Parlamentet, vil dette kanskje lettere plukkes opp av de som deler samme oppfatning. Men dette kan igjen også være en referanse til Salomos ordspråk: "A talebearer revealeth secrets: but he that is of a faithful spirit concealeth the matter" (Ordsp 11.13). Dermed kan dette leses som at nysgjerrighet i seg selv er en synd som man helst bør unngå. Samtidens diktere kan ifølge forordet ses på som de som sprer løgner og syndige verk, mens leserens nysgjerrighet driver ham til å lese disse verkene og dermed bli påvirket. Samtidig styrker dette igjen Vaughans etos, ved at han fremstilles som en av de trofaste som heller velger å gjøre innholdet mer utydelig. Men den skjulte meningen kan også være bra for leseren på en annen måte: "It is the glory of God to conceal a thing: but the honour of kings is to search out a matter" (Ordsp 25.2). På samme måte forteller forordet til *King James' Bible* i 1611 at Gud har gitt noen bibelpassasjer et dunkelt språk for å skjerpe leserens intellekt, og for at leseren skal begjære guddommelig hjelp til tolkningen. Dermed kan Vaughans gåteskrift også være ment å skulle oppfordre leseren til egen refleksjon rundt guddommelige temaer og moralsk oppførsel, noe som er nødvendig for virkelig å kunne internalisere Guds lov.

Salomos ordspråk forteller også om tilståelsens viktighet: "He that covereth his sins shall not prosper: but whoso confesseth and forsaketh them shall have mercy" (Ordsp 28.13). Vaughans egen tilståelse kan da også ses som et forsøk på å skrive forordet i tråd med Salomos ordspråk. Tilståelsen kan derfor styrke Vaughans etos ved at han følger kong Salomos råd – og dermed er han likevel dydig til tross for at han har syndet.

Den makten som da ligger i språket, er viktige temaer både i 1654-forordet og hos Salomo: "Death and life are in the power of the tongue: and they that love it shall eat the fruit thereof" (Ordsp 18.21). Både hos Salomo og hos Vaughan får språket makt fordi ordene får konsekvenser for hele samfunn i generasjoner – en utstrekning i tid så vel som over landegrenser. Gjennom språket kan frelsen gå tapt, men også vinnes, og i begge tilfeller er det selve språket som er smittebæreren. Språket kan spre seg enten som en epidemi eller som en motgift – og med dette føres vi tilbake til Augustins *Bekjennelser*.

### 3.5 En omvendelse av språket: Augustin

Jeg har kun funnet én blant resepsjonshistorien som nevner arketekstene i forbindelse med Henry Vaughans omvendelse. I *On the Mystical Poetry of Henry Vaughan* (1962) kritiserer R.A. Durr, tidligere professor ved Syracuse University, Marillas synspunkt om Vaughans gradvise intensivering av åndelig følsomhet og anklager blant annet Marilla for ikke å benytte seg av det materialet som faktisk finnes: Nemlig Paulus', Augustins, og mange andres opptegnelser av religiøse omvendelser. Durr argumenterer med dette for Vaughans omvendelse som en øyeblikkelig og avsluttet hendelse før 1650, da han mener at en omvendelse kun kan sies å være fullstendig i den forstand at den markerer en vending i en ny retning (Durr 1962, s. 6–7). Det Marilla ser som en gradvis intensivering, ser Durr heller som alminnelige og uunngåelige tilbakefall: "The flesh is weak, and relapses sadly inevitable" (Durr 1962, s. 7). For Durr forklares Vaughans senere sekulære dikt ut ifra en vaklende besluttsomhet og de vanskelighetene en from livsførsel medfører. Videre analyserer han utvalgte dikt og metaforer og påpeker noen likheter mellom noen av Augustins tekster og Vaughans dikt, samt at han på ett tidspunkt refererer til Paulus' første brev til korinterne i forbindelse med Vaughans "Jacobs Pillow, and Pillar" og "The Search". Til tross for at Durr kritiserer Marilla for ikke å benytte seg av arketekstene, lar han dem selv heller ikke få komme til sin rett: Durr ser fortsatt på Vaughans omvendelse som en biografisk faktaopplysning heller enn å se på omvendelsesnarrativet som litteratur. Ironisk nok blir verken epigrammet fra 1650-utgaven eller 1654-forordet nevnt.

Marilla svarer senere på tiltale i "The Mysticism of Henry Vaughan: Some Observations" (1967). Her kritiserer han særlig Durrs påstand om at Vaughans omvendelse kan sammenlignes med Paulus' og Augustins omvendelser:

[...] Mr. Durr refers to the sudden conversions of St. Paul, Augustine, and others as evidence which I overlook. The implied comparisons, however, will not stand up to close scrutiny. In the first place, the circumstances attendant upon the sudden conversions Mr. Durr refers to here were not similar to the conditions in Vaughan's life prior to his near-exclusive devotion to spiritual ideals. (Marilla 1967, s. 164)

Begge forskere fornekte dermed *Silex Scintillans'* høye grad av retorikk og som litteratur, både dikt og paratekster blir behandlet som en faktabasert selvbiografi. Marillas påstand om at en sammenligning mellom Vaughans omvendelse og omvendelsene til Paulus og Augustin ikke tåler nærmere ettersyn, holder selv ikke stand: Som jeg allerede har vært inne på, kan man finne fellestrekk mellom epigrammet fra 1650-utgaven og Paulus' omvendelse. For Vaughan skjer også omvendelsen uventet ved et plutselig angrep fra oven. Som Paulus virker Vaughan å være uvitende om sin egen synd før omvendelsen finner sted, men blir etter

omvendelsen i stand til å se sine tidligere feil. Likevel kan Vaughans omvendelse sies å ta både lang og kort tid: Gud har lenge forsøkt å omvende ham ved kjærlighet og guddommelige pust. Da dette ikke har den ønskede effekten, endrer Gud taktikk, og idet angrepet inntreffer, skjer omvendelsen momentant. Denne retrospektive og selvbiografiske fremstillingen gjør at leseren får en narrativ oppbygging til hendelsen, til tross for at epigrammets jeg, Vaughan, ikke får det.

Omvendelsesnarrativet fortalt ved en retrospektiv, selvbiografisk fremstilling er ikke et trekk fra Paulus, men fra Augustins *Bekjennelser*. ”Authoris (de se) Emblema” kan dermed sies å inneholde trekk fra begge arketekster, noe som tillater Vaughan å vektlegge sitt tidligere syndige liv samtidig som han vektlegger Guds nåde. I motsetning til Augustin er Paulus og Vaughan Guds utvalgte – deres omvendelser er utelukkende en guddommelig handling. I 1654-forordet, derimot, kan historien se ut til å endre seg: Her omtaler Vaughan seg selv som en av Herberts ”*Converts*” (s. 260). Dermed virker det som om omvendelsen i 1654-forordet beskrives som en innvendig omvendelse, en omvendelse gjennom lesing og refleksjoner slik som i Augustins *Bekjennelser*.

Hutchinson løser denne uoverensstemmelsen mellom paratekstene ved å se broren Williams død i 1648 som den utløsende faktoren for omvendelsen; denne tragedien fører ifølge Hutchinson til at Vaughan vender seg mot Herberts *The Temple* og bibelstudier (Hutchinson 1947, s. 106). Hutchinson fremhever likevel lesingen av Herbert som en viktig faktor for Vaughans omvendelse: ”[...] though Herbert and his poetry were not the sole cause of Vaughan’s conversion, it is the only one which he names himself; he gives no other clue, and we must reckon with it” (Hutchinson 1947, s. 104). Til tross for at Hutchinson regner brorens død som katalysator for Vaughans omvendelse, nevner han ikke epigrammet fra 1650 en eneste gang i dette kapittelet: Som hos Durr mangler egentlig selve omvendelsesnarrativet. Selv om 1654-forordet forteller en litt annerledes historie enn epigrammet fra 1650-utgaven, mener jeg likevel at disse tekstene ikke nødvendigvis undergraver hverandre – men at de heller kan sies å utfylle hverandre.

På mange måter kan Augustins omvendelse sies å være en språklig omvendelse. Når Augustin vektlegger sin egen synd i sine *Bekjennelser*, vektlegger han særlig synden i språket. I ”‘As I read, I was set on fire’: On the Psalms in Augustine’s *Confessions*” (2013) skriver Jeffrey S. Lehman at det i Augustins *Bekjennelser* finner sted en sirkelbevegelse på flere forskjellige plan: i åpningslinjene, i hans lesing av salmene og i verket som helhet (Lehman 2013, s. 178). Åpningslinjene blir dermed et mikrokosmos av verkets makrokosmos:



Great art thou, O Lord, and greatly worthy to be prayed [...]. And Man, who is a part of that which thou hast created, desireth to prayse thee; this Man, who carryeth his mortality about him; who carryeth the testimony of his sinne; and the testimony of this, that *Thou doest resist the proud*. And yet Man, this part of that which thou hast created, desires to prayse thee; for thou hast stirred him vp that he may take pleasure in praying thee: *Because thou hast created vs for thy selfe, and our hart is vnquiet, till it may repose in thee*. (Augustin 1638, 1.1, s. 1–2)

Lehman påpeker at Augustins åpningsord således ikke er hans egne, men heller er sitater fra Salmenes bok. Dette er ikke noe man ville forventet fra en lærer i retorikk, samtidig betyr Augustins høye status som retoriker at disse åpningsordene likevel må være nøye gjennomtenkt. På denne måten begynner Augustin med en hyllest til Gud, ikke med sine egne ord, men med Guds ord (Lehman 2013, s. 165–66). Lehman skriver at åpningslinjenes sirkelbevegelse dannes ved å gi en beskrivelse av mennesket som et vesen som ønsker å hylle Gud, deretter en beskrivelse av mennesket som et vesen som bærer med seg sin egen dødelighet og synd. Sirkelen sluttes med en beskrivelse av mennesket som et vesen som likevel ønsker å hylle Gud, fordi mennesket er skapt slik: Mennesket finner glede i sin hyllest til ham. Fordi Gud har skapt mennesket for seg selv må nødvendigvis menneskets hjerte forbli urolig til det finner hvile hos Gud. Dette kan ifølge Lehman forklare hvorfor Augustin selv velger å åpne sitt verk nettopp med denne hyllesten (Lehman 2013, s. 166–67).

Sirkelbevegelsen i åpningslinjene kan dermed også sies å være omvendelsens bevegelse: Mennesket begynner i Guds høye aktelse, men faller deretter vekk fra ham på grunn av den synden han bærer med seg. Likevel ønsker han å hylle Gud, å returnere til ham, for kun der kan hjertet finne hvile, et hjerte skapt av Gud, for Gud. Både opprinnelsepunktet og det endelige destinasjonspunktet er Gud.

Lehman sammenligner disse åpningslinjene med et annet av Augustins verk, hans utlegninger av Salmenes bok (*Enarrationes*), hvor Augustin skriver at mennesket i dette livet er nødt til å øve seg på å hylle Gud, da hyllest til Gud er det etterlivet også består av. Dermed kan man ikke bli egnet for etterlivet om man ikke først har øvet seg på hyllest i dette livet (Lehman 2013, s. 168). Her kan man trekke linjer til 1654-forordet, hvor Vaughan oppfordrer samtidens diktere til å gjøre et bytte fra moralsk forkastelige temaer til ”*divine Themes and Celestial praise*” (s. 259). Målet er å kunne skrive en oppriktig hymne til ære for Gud:

[...] he that desires to excel in this kinde of *Hagiography*, or holy writing, must strive (by all means) for *perfection* and true *holyness*, that a *door may be opened to him in heaven*, Rev. 4. 1. and then he will be able to write (with *Hierotheus* and holy *Herbert*) *A true Hymn*. (s. 260)

Til tross for at Vaughans forord ikke består av den samme strukturelle sirkelbevegelsen som Augustins *Bekjennelser*, tematiserer forordet likevel den samme bevegelsen: Vaughan tegner opp en vei dikterne kan følge tilbake til Gud. Denne veien begynner med lovprisning av Gud

og ved et skifte til guddommelige temaer fra de verdslige, ”tomme” temaene, samtidig som hyllesten til Gud også er det endelige målet: ”[...] then he will be able to write [...] *A true Hymn*” (s. 260). Vaughan refererer her eksplisitt til Johannes’ åpenbaring: ”After this I looked, and, behold, a door was opened in heaven [...]” (Åp 4.1). Nesten rett etter dette verset i Johannes’ åpenbaring, følger et annet som kan sies å ta opp i seg den samme tematikken som Augustins åpningslinjer i *Bekjennelser*: ”Thou art worthy, O Lord, to receive glory and honour and power: for thou hast created all things, and for thy pleasure they are and were created” (Åp 4.11). Også her fortelles det altså at Gud har skapt mennesket for seg selv og av den grunn skal motta menneskets hyllest.

Sirkelbevegelsen fra Gud til Gud er kanskje spesielt et viktig tema i Johannes’ åpenbaring: ”I am Alpha and Omega, the beginning and the ending, saith the Lord, which is, and which was, and which is to come, the Almighty” (Åp 1.8). Som dommedagsprofeti er sirkelbevegelsen tilstedeværende i Johannes’ åpenbaring på flere måter, både eksplisitt og implisitt; den markerer sluttpunktet, den dagen mennesket skal gjenforenes med Gud og er dermed plassert til sist i Bibelen. Sirkelens startpunkt er Første Mosebok, hvor Gud skaper verden og plasserer menneskene i Edens hage. Dette er den tilstanden mennesket skal returnere til – den paradisiske tilstanden før syndefallet. Og dette innebærer å returnere til Gud, som også er Vaughans tema i 1654-forordet. At Vaughan velger å sitere Johannes’ åpenbaring nettopp her, bringer med seg denne sirkelbevegelsen, og særlig sirkelens fullendelse, noe som kan innebære en skremselsretorikk: Den minner leseren på at tiden renner ut, og at leseren må vende om før sirkelen sluttet. Måten å sikre seg en ”åpnet dør til himmelen” blir dermed en treningssak; mennesket må øve seg på hyllest til Gud.

Det er nettopp dette Augustin gjør i sine *Bekjennelser*, ifølge Lehman. Sluttresultatet av Augustins refleksjoner blir en forlenget hyllest til Gud. Men det oppstår likevel et problem for Augustin i hans lovprisning – nemlig språkets begrensninger (Lehman 2013, s. 168–69). Han ber derfor Gud om nåde slik at han kan tale: “And what shall we say, O my God, my life, my holy deare delight; or what can any man say, when he speaketh of thee? [...]. Haue mercy on me, that I may speake to thee” (Augustin 1638, 1.4–5, s. 6). Det språket Augustin har tilegnet seg, strekker ikke til for å kunne tale om, eller til, Gud. Videre fortsetter han å bekjenne sine synder og begynner sin selvbiografiske fortelling med sin tidlige barndom. Etter spedbarnsalderen karakteriseres barndommen av evnen til å tale, og her vektlegger Augustin særlig synden i språket. Evnen til å tale er en gave fra Gud, men Augustin sørger over at han skulle bli så dyktig i talekunsten: Gjennom studiene fristes han til å bruke denne evnen til usle og syndige formål. Lehman skriver at ved å bekjenne sine synder, begynner likevel Augustin

en bevegelse tilbake til Gud. Dermed oppstår den samme sirkelbevegelsen man finner i åpningslinjene: Språkevnen er gitt Augustin av Gud, men på grunn av hans syndige natur misbruker Augustin denne gaven. Nå beveger Augustin seg tilbake til Gud ved å bekjenne sine synder og ved å be om hans nåde for å kunne finne et annet språklig uttrykk, et uttrykk som kan være Gud verdig (Lehman 2013, s. 170–71).

Til tross for at Augustin erkjenner sin egen skyld, kritiserer han også de som har ansvaret for å undervise barn i språk og litteratur. Lærerne hans mottar dermed den samme kritikken som dikterne i Vaughans forord, de ansvarliggjøres for den synden språket er bærer av. Augustin hevder for eksempel at Vergils *Aeneiden* – til tross for at han som ung tilegnet seg flere nyttige ord fra verket – er en type hedensk litteratur som er skadelig for barn da det vekker et begjær for verdslige gleder. Dermed ville det ha vært bedre å lære seg disse ordene fra et annet verk (Lehman 2013, s. 171). Språket i seg selv er ikke syndig, heller er det taleren som fyller ordene med synd: "I blame not the words, which of themselves, are as choyce and precious vessels; but that wine of poison I blame, which was deliuered to vs, by those drunken Teachers" (Augustin 1638, 1.16, s. 33). Som hos Vaughan kan ordene fylles med en gift som spres gjennom generasjoner, fra lærer til elev hos Augustin, fra dikter til leser hos Vaughan. Dette vitner om den verdigheten det opprinnelige språket innehar, og som derfor også er språkets realiserbare mål: Omvendelsen av språket blir således en tilbakevendelse til språket. For Lehman vises denne tilbakevendelsen hos Augustin ved en bønn til Gud i bok 1: "[...] thou O Lord, art my King and my God. To thy seruice let whatsoeuer good thing be applyed which I learn't beeing a child; and whatsoeuer I speake and write, and read, and number" (Augustin 1638, 1.15, s. 30). Ifølge Lehman markerer denne bønningen begynnelsen på Augustins forsøk på å forløse ordene fra synd, ved å vie alt i sitt liv som har å gjøre med evnen til språk, til Gud. Dette er, skriver Lehman, Augustins tilståelsesprosjekt som opprettholdes gjennom hele verket (Lehman 2013, s. 172). På samme måte forsøker Vaughan å forløse samtidens diktning fra synd gjennom en tilbakevendelse til Gud.

Løsningen på den synden som fyller språket, finner Augustin i Bibelen, og da særlig i Salmenes bok. Det har blitt regnet ut at Augustin siterer eller alluderer til salmene over 400 ganger i løpet av sine *Bekjennelser* (Lehman 2013, s. 173). At Bibelens fremste formål er å fremkalle kjærlighet til Gud og til ens neste for Guds skyld er et gjennomgående tema i alle verkene Augustin forfattet. Denne kjærligheten, skriver Lehman, er også Jesus og Jesu kjærlighet. Den som leser salmene vil finne seg selv i dem, og på denne måten vil salmenes stemme bli leserens stemme; leseren vil dermed bli i stand til å se seg selv i lys av Jesu kjærlighet (Lehman 2013, s. 162–63). Salmene skal fungere som et spill for leseren:

”Viewing the psalms as a mirror, one comes to see one’s own hopes, fears, joys, and sufferings as a participation in the *totus Christus*. There comes to be a correspondence between one’s personal life and the text of the psalm” (Lehman 2013, s. 163–64). Men salmene skal ikke bare være et speil, de skal også være et legemiddel. Dette skriver Augustin om i *Enarrationes*: Her fortelles det at salmene som speil hjelper leseren med å diagnostisere seg selv – deretter tilbyr de en motgift. Lehman skriver at dette også er et viktig tema i *Bekjennelser*. Salmene er performative – de transformerer lesernes hjerter. De hjelper leseren til en riktig anordning av sitt begjær, slik de også hjelper Augustin med å anordne hans begjær gjennom hele hans *Bekjennelser*, som et forbilde for andre (Lehman 2013, s. 164). Gjennom salmene taler Den hellige ånd til Augustin og leder ham steg for steg mot denne retrospektive omordningen av begjæret. Lesingen av salmene tenner da i Augustin kjærlighetens flamme, noe som også vitner om deres transformative kraft (Lehman 2013, s. 176–77).

Med Augustins kjærlighetsflamme kan man trekke linjer til Vaughans emblem fra 1650-utgaven av *Silex Scintillans* hvor steinhjertet transformeres og står i flammer. Men man kan også trekke linjer til 1654-forordets helbredelsestema. Augustin forteller i sine *Bekjennelser* at han lærte seg å snakke for å oppnå verdslige gleder og menneskelig ære, men så snur han seg vekk fra denne stolte måten å snakke på, og lærer seg å snakke på nytt ved hjelp av Guds ord slik de manifesterer seg i Salmenes bok (Lehman 2013, s. 174). Også i Visdommens bok fortelles det om Guds ord som helbredende: ”For it was neither herb, nor mollifying plaister that restored them to health: but thy word, O Lord, which healeth all things” (Visd 16.12). Ifølge 1654-forordet oppdager Vaughan også en måte han kan forløse språket fra sitt syndige innhold på, men for Vaughan blir det dermed Herbert som fyller den plassen salmene gjør for Augustin: Lesingen av Herbert løftes frem som Vaughans speil og legemiddel. Herbert som Vaughans speil gjør dermed Herberts stemme til Vaughans stemme på samme måte som salmenes stemme blir Augustins stemme, noe som kan forklare den enorme mengden sitater og allusjoner i tillegg til lån av titler og verseform fra *The Temple*. Som Augustin fletter salmevers inn i sine egne refleksjoner, fletter Vaughan Herberts verselinjer inn i sine egne. Både Vaughan og Augustin siterer og alluderer likevel til andre passasjer fra Bibelen, men de har begge det til felles at de fremhever hver sin bok som det fremste hjelpemiddelet for å vende tilbake til språkets opprinnelige verdighet.

Augustin er som Vaughan opptatt av å gå foran som et godt eksempel for leseren, og uttrykker også en bønn på alles vegne – både på vegne av de som allerede har begynt sin vei tilbake til Gud, og på vegne av de som ikke har det: ”Behould these thinges, O Lord, with mercy, and deliuer vs who are now calling vpon thee; deliuer also them who do not yet call

vpon thee, that so they also may be deliuered” (Augustin 1638, 1.5, s. 21). Augustin ønsker for andre den samme erfaringen Gud har gitt ham selv, frelsens erfaring (Lehman 2013, s. 171). Bok 1 og bok 9 i Augustins *Bekjennelser* rammer inn hans selvbiografi, og i bok 9 skifter han fra å inkorporere Salmenes bok i sine egne refleksjoner til å gjøre lesingen av salmene eksplisitt og tematisk. Her uttrykker han et ønske om å kunne resitere Salmenes bok for hele verden, for å spre deres transformative kraft og utslette menneskets stolthet (Augustin 1638, 9.4, s. 314). Ønsket om å resitere salmene for hele verden oppfylles til en viss grad gjennom leserens møte med *Bekjennelser* (Lehman 2013, s. 174–76). Spesielt ønsker Augustin at manikeerne kunne høre hans lesning av salmene, men i så fall uten at Augustin visste at de kunne høre ham:

[...] I wish they had heard me, without me knowing thereof; least otherwise they might haue thought that I had spoken so in regard of them; and by cause I should neither haue said iust the same words, nor in the same manner, if I had thought they had either seene or heard me. (Augustin 1638, 9.4, s. 315)

Vissheten om et publikum ville altså ha påvirket Augustins talemåte, det oppstår en fare for at han ville falle tilbake til det syndige språket han nå har lagt fra seg. Tanken på et publikum vekker igjen en fristelse og et ønske om å imponere, noe som kan minne om Shugers beskrivelse av sofistene som drives av et ønske om applaus og beundring. Augustin ønsker altså å kunne dele sitt utbytte av lesingen av salmene uten å falle tilbake til de samme syndene han vendte seg mot salmene for å unngå (Lehman 2013, s. 177). I motsetning til Vaughan og de åndelige retorikerne Shuger beskriver, betyr dette for Augustin en befrielse fra retorikken: ”The day was come, wherein I was actually released from the profession of *Rhetorique* [...] and thou deliueredst my tongue, as thou hadst already done my hart; and I reioyced, and I blessed thee [...]” (Augustin 1638, 9.4, s. 312). Dette betyr likevel ikke at retorikken er fraværende i *Bekjennelser*: Lehman påpeker at Augustin nettopp bruker den eksplisitte lesningen av Salme 4 til å fremkalle sin egen følelsesladde respons (Lehman 2013, s. 177). Som vi har sett i kapittel 1, var forbindelsen mellom fornuft og følelser viktig både for Aristoteles og Augustin. Følelseslivet var også et sete for sannheten, hjertets sannhet.

Vaughan kritiserer i 1654-forordet de som skriver dikt for å oppnå verdslige gleder og beundring. I likhet med Augustin ønsker han likevel å dele sin egen erfaring:

[...] I have begged leave to communicate this my poor *Talent* to the *Church*, under the *protection* and *conduct* of her *glorious Head*: who (if he will vouchsafe to *own* it, and *go along* with it) can make it as useful now in the *publick*, as it hath been to me in *private*. (s. 261)

Her understreker Vaughan at hans tilbakevendelse til Gud og et rent språk først og fremst har vært nyttig for ham selv. Dette impliserer også at det er for sin egen del han har skrevet diktene i *Silex Scintillans*, uten at tanken om et publikum har påvirket ham. På samme måte som Augustin ønsker han likevel å dele sin nye stemme, i et håp om at samtiden skal erfare det han selv har erfart. Samtidig understrekes det dermed at Vaughan ikke har skrevet eller publisert diktene i den hensikt å oppnå menneskelig ære og berømmelse, men heller – som Shuger har beskrevet renessansens åndelige retoriker – i den hensikt å oppnå publikums lidenskapelige og deltagende respons. Dermed blir Vaughans hyllest til Gud delt med omverdenen kun av edle hensikter.

Det er likevel påfallende lite i 1654-forordet som kan kalles en hyllest til Gud: Ser man bort fra Vaughans forskriftsmessige *petitio* som avslutter forordet, er det heller Herbert som mottar Vaughans lovord. Størsteparten av forordet blir brukt på kritikken av samtidens diktning, men også da oppfordringen til samtiden om å la seg kurere. Dette kan ses i sammenheng med den dobbeltbetydningen i Augustins tittel Lehman tar opp. Ifølge Lehman kan "confession" både bety en vedgåelse av synd så vel som en utsigelse av hyllest. Begge disse betydningene brukes gjennomgående i Salmenes bok, noe som kan forklare hvorfor Augustin bruker denne forbindelsen i sine *Bekjennelser* (Lehman 2013, s. 172). På samme måte ber Vaughan samtiden om å vedkjenne seg sin åndelige sykdom. Ved å bruke Herbert og Vaughan som speil og legemiddel, vil man kunne diagnostisere og helbrede seg selv. For dikterne vil dette føre til at de blir i stand til å skrive en sann hyllest til Gud: "A true Hymn" (s. 260). Denne sanne hyllesten forutsetter dermed både en vedgåelse av synd og å øve seg i lovprisninger av Gud, en helliggjørelse av sin egen livsførsel. Vaughans egen tilståelse på side 258 går med dette foran som et godt eksempel.

Dette kan forklare hvorfor Vaughan ser ut til å gjengi to forskjellige omvendelseshistorier i epigrammet fra 1650 og forordet fra 1654: Den første ved en utvendig, guddommelig handling, den andre innvendig ved lesingen av Herbert. På den ene siden kan de se ut til å være skrevet med hver sin arketekst som hovedinnflytelse, med Paulus' omvendelse i epigrammet og Augustins omvendelse i forordet. På den annen side kan man også lese forordet som en forlengelse av epigrammet i tråd med omvendelsesnarrativets struktur, slik Kathleen Lynch identifiserer den i "Conversion Narratives in Old and New England" (2012). Dermed vil epigrammet kunne leses som selve omvendelsesnarrativet, mens forordet heller kan leses som Vaughans tilbakevendelse til Gud og et bevis på den helliggjørelsen Lynch beskriver. På denne måten har Vaughan oppnådd en helliggjørelse av sin egen livsførsel og en omvendelse av språket ved å følge Augustins eksempel: Gjennom

først å diagnostisere sitt eget liv ved lesingen av Bibelen og den hellige Herbert, deretter å skrive sine egne hyllester til Gud. Med 1654-forordet vender han nå blikket utover med et håp om at hans lesere vil erfare det samme i lesingen av *Silex Scintillans* som han selv erfarte i lesingen av *The Temple*.

Ifølge Marilla fremviser forordet en ekstrem religiøsitet i den grad at det kan sies å så tvil om Vaughans mentale tilregnelighet: "It can hardly escape the attentive reader of the Preface as a whole that Vaughan here manifests a depth and intensity of pious devotion that almost threatens mental balance" (Marilla 1967, s. 165). Om man tenker seg dyp fromhet som et tegn på mental ubalanse i den tidligmoderne perioden, må man med nødvendighet plassere en enorm del av 1600-tallets befolkning på samme galehus som Vaughan. 1654-forordet kan ikke beskrives som et uttrykk for en usedvanlig streng åndelighet. Heller kan det beskrives som en retorisk kommunikasjon med leseren, en måte å invitere leseren til verket på ved en selvopphøyelse og en nedvurdering av andre diktere som tidligere har forsøkt å gjøre det samme – etterligne Herbert. På denne måten viser retorikken seg selv fram som retorikk, som omvendelsesnarrativ. De ulike tekstlagene i forordet bidrar til å underbygge et didaktisk formål, om det så er ved Augustins *Bekjennelser*, Prudentius' *Bøker mot Symmachus*, Vergils *Aeneiden*, Ben Jonsons *Poetaster* eller Salomos visdomsord. Men i neste kapittel vil det likevel fremgå at det ikke bare er den bokstavelige lesningen av Vaughans åndelige dikt og paratekster som har gitt næring til historien om hans omvendelse. Mystiske omstendigheter rundt utgivelsen av den verdslige diktsamlingen *Olor Iscanus* (1651) har forsynt forskere med et velegnet utgangspunkt for egen diktning.





## Kapittel 4. Til etterkommerne

I debatten om Henry Vaughans omvendelse har den sekulære diktsamlingen *Olor Iscanus* (1651) også blitt mye omdiskutert blant forskerne. Tittelen på samlingen kan oversettes med ”Usks svane” eller ”svanen på Usk” og iscenesetter dikteren i skikkelse av Apollos fugl på elven som strømmer gjennom Vaughans hjemsted i Brecknockshire i Wales.

Omstendighetene rundt utgivelsen av *Olor Iscanus* har skapt mye forvirring og problemet kan se ut til både å bestå av mangel på faktaopplysninger så vel som uforenlige faktaopplysninger. Vaughans egen dedikasjon av utgaven, ”TO The truly Noble, and most Excellently accomplish’d, the Lord KILDARE DIGBY” bærer datoen 17. desember 1647, noe som indikerer at *Olor Iscanus* var klar for trykken allerede da – likevel ble ikke boken publisert før 1651. Forskningen har dermed gått ut i fra at det fantes et fullstendig manuskript i 1647, men at selve utgivelsen av manuskriptet ble forsinket.

*Olor Iscanus* introduseres først av et latinsk epigram, ”Ad Posteror”, med et tilhørende emblem, deretter følger et tittelblad og Vaughans dedikasjon. Dedikasjonen etterfølges så av det forordet som har laget oppstyr blant forskerne, ”The Publisher to the Reader”. Her skrives det at forfatteren for lenge siden hadde dømt diktene til forglemmelsen, og at utgiveren av *Olor Iscanus* – til tross for at han ikke har Vaughans samtykke – har loven på sin side: ”*I have not the Author’s Approbation to the Fact, but I have Law on my Side*” (s. 51). Dette har dermed ført til at forskerne har satt utgivelsen av *Olor Iscanus* i forbindelse med Vaughans tilståelse i 1654-forordet i andreutgaven av *Silex Scintillans*: Vaughan angrer nettopp denne utgivelsen av verdslige dikt, til tross for at de ikke er av den verste sorten. For å gi et bilde av den rådende forvirringen blant forskerne vil jeg her gjøre rede for de forskjellige teoriene som har blitt fremsatt om utgivelsens forsinkelse fra 1940-tallet og frem til i dag. Med dette vil vi se at det tegnes en sirkel: Forskningen strekker seg akkurat langt nok til å bite seg selv i halen.

### 4.1 *Olor Iscanus*: Sirkelresepsjonen

For mange av forskerne har utgiverens forord også forklart den antatte forsinkelsen som oppsto mellom skrivingen og publiseringen av diktene: Etter den religiøse omvendelsen ønsket ikke Vaughan lenger å publisere verdslige dikt. Det oppstår likevel komplikasjoner med en slik forklaringsmodell. Harold R. Walley oppsummerer problemet i ”The Strange Case of *Olor Iscanus*” (1942), hvor han skriver at den mest opplagte forklaringen nettopp ville være at Vaughan oppga prosjektet *Olor Iscanus* til fordel for prosjektet *Silex Scintillans*

grunnet "certain shadowy events" (Walley 1942, s. 28), og at *Olor Iscanus* deretter ble utgitt uten Vaughans samtykke. Problemet oppstår med dateringen av diktene:

Such an explanation would seem quite consistent with the recovery of trivia rejected by a poet who had experienced a more austere illumination, were it not for the awkward fact that nearly half the poems included in the volume seem to date between 1648 and 1651. (Walley 1942, s. 28)

Dermed gis også en annen forklaring på hvorfor utgivelsen ble forsinket: *Olor Iscanus* inneholder flere dikt skrevet i tidsrommet 1648–51. Walley argumenterer videre for at den utgaven Vaughan skrev sin dedikasjon til i 1647, så helt annerledes ut enn den som utkom i 1651; diktene skrevet mellom 1648 og 1651 ble ikke *lagt til* diktene skrevet før 1648, men ble heller skrevet i den hensikt å skulle *erstatte* de diktene skrevet før 1648 som Vaughan nå av en eller annen grunn ikke ønsket å utgi. Og likevel, påstår Walley, publiserte Vaughan noen av disse diktene senere – i *Thalia Rediviva* (1678).

F.E. Hutchinson skrev et svar på Walleys artikkel samme år, hvor han roser Walley for å ha foretatt et godt grunnarbeid som kan følges opp videre. Samtidig påpeker Hutchinson at det eksisterer lignende uklarheter i utgivelsen av *Thalia Rediviva*:

Mr. Walley twice speaks of *Olor Iscanus* as Vaughan's 'one unauthorized publication'. But there is something unexplained about *Thalia* also [...]. There is [...] an even longer delay before publication than in the case of *Olor Iscanus*, and when the book comes it does not appear to come from the author's hands. (Hutchinson 1942, s. 321)

Dermed peker også Hutchinson ufrivillig på en tendens blant forskerne til å se *Olor Iscanus* som et enkelttilfelle som nødvendigvis må forklares med Vaughans religiøse opplevelse, og derfor også med Vaughans religiøse utgivelser. Jeg skriver "ufrivillig" fordi Hutchinson selv i *Henry Vaughan. A Life and Interpretation* (1947) hevder at forsinkelsen av *Olor Iscanus* "nesten garantert" kan forklares med hans nye standpunkt når det gjaldt sekulær diktning etter hans religiøse omvendelse (Hutchinson 1947, s. 73).

I tillegg til å kunne datere mange av diktene ut ifra deres innhold, baserer Walley resonnementet sitt på to ting. For det første tolker han Vaughans tilståelse i 1654-forordet som en referanse til undertrykkelsen av de mest upassende diktene i *Olor Iscanus*, slik utgaven så ut før 1648: "[...] (blessed be God for it!) I have by his saving assistance suppress my *greatest follies*, and those which escaped from me, are (I think) as innoxious, as most of that *vein* use to be [...]" (s. 258). Dermed har de verste tåpelighetene blitt erstattet med dikt som – til tross for at de er verdslige – kan beskrives som ufarlige (Walley 1942, s. 31–34). For det andre introduseres *Thalia Rediviva* blant annet av et rosende dikt skrevet av Thomas Powell, en walisisk prest og dikter, og en god venn av Vaughan. I det introduserende diktet publisert i

*Thalia Rediviva* kommenterer Powell spesifikt temaer i boken: krig og kjærlighet. Fordi Powell døde 31. desember 1660, mener Walley at diktet umulig kan ha vært intendert for utgivelsen av *Thalia Rediviva* i 1678. Dermed er det sannsynlig at diktet var ment å skulle introdusere *Olor Iscanus* slik samlingen så ut i 1647, men at det ble fjernet fordi det ikke lenger passet den reviderte utgaven i 1651. Dette betyr at noen av diktene som ble erstattet i 1647-utgaven må ha vært kjærlighetsdikt, og Walley konkluderer med at de syv Etesia-diktene publisert i *Thalia Rediviva* derfor opprinnelig var inkludert i *Olor Iscanus* i 1647.

Videre resonnerer Walley seg fram til at kun et antall på rundt seks av de sekulære diktene i *Thalia Rediviva* kan dateres til etter 1651, og at disse seks diktene uansett kan regnes som sømmelige nok til ikke å gå imot Vaughans fordømmelse av den ”tomme” diktningen i 1654-forordet. Dermed konkluderer Walley med at de resterende verdslige diktene fra *Thalia Rediviva* høyst sannsynlig kan antas å være de samme som ble forkastet i 1651-utgaven av *Olor Iscanus*. De diktene som da ble regnet som for usømmelige til å kunne publiseres i 1651, var kjærlighetsdikt og dikt som befattet seg med selskapslivets gleder i London, i tillegg til et dikt om kongen, to dikt som henvender seg til Thomas Powell, et dikt som Walley beskriver som umodent (”The Eagle”) og et dikt om Thomas Bodleys bibliotek i Oxford (Walley 1942, s. 33–36). Innholdet i den publiserte utgaven av *Olor Iscanus* ble ifølge Walley begrenset til uskadelige leilighetsdikt. Walley mener dette vitner om at *Olor Iscanus* umulig kan ha blitt publisert uten Vaughans godkjennelse og samarbeid. Alle Vaughans upubliserte dikt har høyst sannsynlig vært tilgjengelige for utgiveren, skriver han, og ut ifra dette har utgiveren gjort et respektfullt utvalg av dikt med tilbørlig hensyn til Vaughans nylige omvendelse. Det er dette hensynet som ifølge Walley har forårsaket forsinkelsen av utgivelsen. Den hensynsfulle vennen som skjuler seg bak utgivelsen, mener han kan være Thomas Powell.

Walleys konklusjoner innebærer altså følgende: Nesten alle Vaughans verdslige dikt ble skrevet før utgivelsen av *Olor Iscanus* i 1651, med unntak av noen få religiøst anstendige dikt; av innholdet i denne utgivelsen er omtrent halvparten av diktene fra det opprinnelige 1647-manuskriptet og den resterende halvpart skrevet mellom 1648 og 1651; diktene som ble fjernet fra *Olor Iscanus*, ble likevel tatt vare på og senere publisert i *Thalia Rediviva*; Powell gjorde et bevisst utvalg av dikt som ikke skulle kunne skade det ryktet forfatteren hadde oppnådd med *Silex Scintillans* i 1650 (Walley 1942, s. 37). Her ser Walley ut til å ta for gitt at Vaughan selv publiserte de tidligere forkastede diktene fra *Olor Iscanus* i *Thalia Rediviva*, men, som vi har sett, finnes det uklarheter også ved denne utgivelsen. Problemet med Walleys resonnement blir dermed at han trekker konklusjoner basert på usikre indisier, samtidig som han ikke tar høyde for at indisiene kan tolkes på flere måter. Resultatet blir en imponerende

og logisk utformet tankerekke som virker overbevisende, men kun fordi den ekskluderer alt som ikke passer inn i fortellingen om Vaughans plutselige religiøse omvendelse.

Den første til å utfordre tanken om en plutselig omvendelse i Vaughans liv, var E.L. Marilla. Som nevnt i kapittel 3 fremsatte Marilla en idé om at Vaughans religiøse intensitet heller kan beskrives i form av et crescendo – etterfulgt av et decrescendo. Marilla mente også å finne en annen forklaring på den forsinkelsen som oppsto i utgivelsen av *Olor Iscanus*. I ”‘The Publisher to the Reader’ of *Olor Iscanus*” (1948b) slutter Marilla seg til den tidligere forskningen om at særlig kjærlighetsdiktene opprinnelig ment for *Olor Iscanus* må ha virket upassende og inkonsekvente etter 1650-utgivelsen av *Silex Scintillans*. Men sett bort fra kjærlighetsdiktene mener Marilla at hovedårsaken for forsinkelsen må være politisk. Ifølge Marilla uttrykker de resterende diktene en sterk interesse for borgerkrigen med rojalistiske sympatier – og en tilsvarende sterk forakt for Parlamentet. Marilla lener seg her på William R. Parkers konklusjon fra ”Henry Vaughan and his Publishers” (1940) om at Thomas Powell kan tenkes å ha vært utgiveren av *Olor Iscanus*, og konkluderer dermed også med at Powell er mannen bak bokens forord, ”The Publisher to the Reader”. Powells største problem var da å finne en måte å kunne utgi diktene på, men samtidig beskytte Vaughan fra Parlamentets represalier (Marilla 1948b, s. 36–37). Å fjerne kjærlighetsdiktene og de mest eksplisitt politiske diktene var likevel ikke nok:

Powell’s greatest responsibility therefore was to safeguard the author – his junior by some fourteen years – against formidable political enemies. After he had excluded all overt war poems and also the love verse, only twenty-one poems were left [...]. And yet some of the twenty-one contained political allusions that could incriminate the author. We must assume that a conscientious editor in Powell’s circumstances would wish to use every precaution. (Marilla 1948b, s. 37)

På denne bakgrunn skriver Powell sitt forord. Marilla ser dermed forordet til *Olor Iscanus* som taktisk: Powell vil fjerne ansvaret for utgivelsen fra Vaughan selv. Videre gjennomfører Marilla en analyse av forordet for å motbevise den tidligere forskningens påstand om at diktene ble utgitt mot Vaughans vilje, samtidig som han argumenterer for at det nettopp var dette Powell ville samtiden skulle tro: ”[...] when the preface is carefully examined it turns out to be, despite its surface suggestion, actually so evasive and ambiguous as to defy conclusive interpretation” (Marilla 1948b, s. 37). Det unnvikende innholdet i forordet blir for Marilla et uttrykk for og et bevis på Powells redningsaksjon. Heller enn den religiøse omvendelsen som har blitt antatt å følge etter brorens død i 1648, ble forsinkelsen av *Olor Iscanus* ifølge Marilla forårsaket av samtidens gradvis tilspissede konflikter fra 1640-årene til 1650-årene: Først ved at publiseringen av *Olor Iscanus* slik den så ut i 1647 ble for usikker –

deretter helt umulig (Marilla 1948b, s. 38). Men Powell ville altså at samtiden skulle tro *Olor Iscanus* ble utgitt uten Vaughans samtykke grunnet hans nylige omvendelse. Marillas argumentasjon beveger seg mot det absurde: Forordets innhold er for unnnvikende til å kunne gi en definitiv konklusjon, derfor kan vi konkludere med at Powell ville samtiden skulle tro det var grunnet en omvendelse, mens det i realiteten var en konspirasjon mellom Powell og Vaughan for å unngå Parlamentets uønskede oppmerksomhet. Marillas antakelse om at Vaughan stadig ble mer religiøs, underbygges for Marilla ved at Vaughan likevel skrev noen verdslige dikt etter 1648, men angrer disse diktene idet han skriver 1654-forordet. Deretter beveger Vaughan seg ifølge Marilla gradvis vekk fra dette strenge standpunktet, noe som fører til utgivelsen av *Thalia Rediviva* 24 år senere.

Senere tar James D. Simmonds opp tråden der Marilla slapp, samtidig som han argumenterer mot påstanden om at *Olor Iscanus* ble utgitt med Vaughans samtykke, eller i det minste må ha blitt utgitt uten Vaughans samarbeid. I ”The Publication of *Olor Iscanus*” (1961) skriver Simmonds at nettopp fordi den forsinkede utgivelsen av *Olor Iscanus* kan forklares politisk, betyr dette at hensynet ble tatt uten Vaughans innblanding. Simmonds viser til Vaughans *Poems* (1646), men spesielt til *The Mount of Olives* (1652) og *Flores Solitudinis* (1654), hvor Vaughan uredd publiserer eksplisitte angrep på puritanerne og Parlamentet uten forsøk på å skjule seg selv (Simmonds 1961, s. 404). Hvorfor skulle Vaughan frykte politiske represalier i det ene tilfellet og ikke i det andre? Simmonds skriver at disse angrepene absolutt må ha vært risikable for ham, og likevel – vel vitende om de sjansene han tok – publiserte han dem. Dermed konkluderer Simmonds med at bekymringen for Vaughans sikkerhet umulig kan ha blitt delt av ham selv (Simmonds 1961, s. 408). Simmonds gjør likevel ingen forsøk på å forklare hvordan det da kan ha seg at omtrent halvparten av diktene inkludert i *Olor Iscanus* ble skrevet i tidsperioden 1648–51, og tar heller ikke stilling til om graden av politisk fare kan ha variert i perioden. Samtidig baserer argumentasjonen seg igjen fullstendig på en fordom, i dette tilfellet nedarvet fra Simmonds’ mentor. Burde ikke det faktum at Vaughan ikke brydde seg med konsekvensene av sine andre utgivelser også kunne tale for at forsinkelsen av *Olor Iscanus* nettopp ikke hadde politiske årsaker?

Særlig Marilla må senere tåle sterk kritikk av blant andre Jonathan Nauman. Med Naumans artikkel ”Toward a Herbertian Poetic: Vaughan’s Rigorism and ‘The Publisher to the Reader’ of *Olor Iscanus*” (1999), publisert 38 år etter Simmonds’, sluttet dermed en sirkel: Her oppfordrer Nauman forskerne til å gå tilbake til den tolkningen av ”The Publisher to the Reader” som rådde grunnen i andre halvdel av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet. Dette betyr å gå tilbake til idéen om at Vaughan i 1654-forordet refererer til *Olor*

*Iscanus* som den sykdommen han selv led av, og at ansvarsfraskrivelsen i *Olor Iscanus* skyldes at Vaughan så på de verdslige diktene som åndelig risikable, ikke politisk risikable. Innen Naumans tid hadde det nå blitt vanlig å regne Vaughans tvillingbror, Thomas Vaughan, som utgiveren av *Olor Iscanus* istedenfor Powell. Dermed argumenterer Nauman for at det ikke kan ha vært av politiske hensyn forordet ble skrevet, blant annet fordi Thomas Vaughans rosende dikt til sin tvillingbror på begynnelsen av *Olor Iscanus* også kan beskrives som sterkt anti-puritansk (Nauman 1999, s. 92). Samtidig argumenterer Nauman for at verken Thomas Vaughan eller Powell ville ha gått imot et eksplisitt ønske fra Henry Vaughan om å stoppe utgivelsen av *Olor Iscanus*. Vaughans senere litterære samarbeid med både broren og Powell tyder på at det heller ikke oppsto uvennskap mellom dem (Nauman 1999, s. 83). I tillegg brukte Vaughan senere også den samme bokhandleren, Humphrey Moseley, til utgivelsen av *Flores Solitudinis* (1654) og *Hermetical Physick* (1655), noe som gjør det lite sannsynlig at Vaughan bar nag til noen av de involverte i utgivelsen av *Olor Iscanus* (Nauman 1999, s. 91).

Nauman plukker også opp tråden etter Simmonds og forsøker å nøste den opp ytterligere. For Nauman virker det ikke bare lite sannsynlig at Vaughan selv bekymret seg for konsekvensene av å skrive politiske dikt, men i tillegg kan det også virke som om hele Vaughans litterære vennekrets nærmest lot det gå sport i å publisere sine kritikker av Parlamentet. Eksemplene Nauman nevner, er Vaughans tidligere skolelærer, Matthew Herbert, i tillegg til Thomas Lewis, Thomas Powell og Thomas Vaughan. For Henry Vaughans beskyttelse, påpeker Nauman, ville det vært mer effektivt å fjerne tvillingbrorens og Powells navn fra *Olor Iscanus* enn å skrive det omdiskuterte forordet (Nauman 1999, s. 92). Til tross for at Nauman ønsker å vende tilbake til den tidligere tolkningen av forordet til *Olor Iscanus* og 1654-forordet, ønsker han også å gjøre dette ved å legge til ”nye bevis”. Han kommer frem til følgende: Thomas Powells dikt fra *Thalia Rediviva* indikerer at *Olor Iscanus*, slik boken var komponert i 1647, var en ”rojalistisk feiring” av kjærlighet og krig (Nauman 1999, s. 93). 1651-utgaven, derimot, endte heller opp som et lappeteppe uten noe klart dominerende tema: “[...] if any topics predominated, they were Royalist stoicism and disillusionment, literary appreciation, acceptance of retirement. The volume, in other words, had become an emblematic testimony to the fact that Vaughan’s poetic energies had turned elsewhere” (Nauman 1999, s. 93). Den umiddelbare hendelsen som forårsaket denne omvendelsen, fremholder Nauman å være broren Williams død 14. juli 1648. Fra elegiene som ble skrevet til William og utgitt i *Silex Scintillans*, trekker Nauman samme slutning som mange før ham: at Vaughan så på brorens død som en guddommelig inngripen – med hans omvendelse som siktemål. Senere hendelser, som henrettelsen av Charles I og utnevnelsen av

Cromwell til "Protector" skulle deretter intensivere den mer ekstreme holdningen som kommer til uttrykk i 1654-forordet. Dermed mener Nauman likevel at Marilla har ett godt poeng, nemlig teorien om at Vaughan inntok et gradvis strengere standpunkt når det gjaldt verdslig litteratur. Tilståelsen i 1654-forordet, som jeg i forrige kapittel har påpekt innebærer en tilståelse av en ikke-begått forbrytelse, tolker dermed Nauman som bevis på Vaughans overgangsperiode: Da Vaughan lot *Olor Iscanus* gå i trykken i 1651, mente han at verdslige dikt kunne unnskyldes så lenge de oppfordret til en moralsk god livsførsel, men innen 1654 endret han mening og angret utgivelsen fra 1651 (Nauman 1999, s. 93–94).

Nauman tolker dermed 1654-forordet og "The Publisher to the Reader" som innbyrdes forenlige. Han mener at Vaughan allerede i 1651 har følt en viss ambivalens mot å trykke de verdslige diktene, noe verbet "escaped" (s. 258) i 1654-forordets tilståelse kan tyde på. Nauman konkluderer med en egen liten historie, hvor han skriver at utgivelsen av *Olor Iscanus* først og fremst ble forsinket av broren Williams død – etter denne hendelsen ble begge tvillingbrødrenes planer avbrutt av en sørgeperiode. Før denne hendelsen fant sted, hadde Vaughan høyst sannsynlig allerede sendt av gårde 1647-manuskriptet av *Olor Iscanus* til sin bror Thomas i London, i håp om å kunne publisere diktene der. Etter brødrenes sørgeperiode, skriver Nauman, må Thomas ha blitt forvirret over tvillingbrorens nye, strengt religiøse holdning. Kanskje hadde en avtale med bokhandleren Humphrey Moseley allerede blitt inngått, eller med Robert Vaughan som graverte bokens tittelside? Anbefalingsdiktene kunne også allerede være skrevet (Nauman 1999, s. 95). Dermed kunne Thomas Vaughan se seg nødt til å forhandle med tvillingbroren og komme frem til en avtale for å unngå uvennskap mellom alle involverte parter:

[...] it was the author's responsibility to maintain strict fair play with his publisher and London contacts. Thomas would soften Henry's position further by agreeing to alter *Olor Iscanus* in respect of the poet's new vocation: he would eliminate all poems merely on amatory or martial themes and promise to take full responsibility for printing the volume. (Nauman 1999, s. 95)

For i det hele tatt å få *Olor Iscanus* på trykk ble det derfor nødvendig å skrive nye dikt, noe Henry Vaughan gjorde i perioden 1648–51. Thomas måtte også redigere eller fjerne anbefalingsdiktene som nå ikke lenger passet til bokens temaer, som for eksempel Thomas Powells dikt, "Upon the Ingenious Poems of his Learned Friend, Mr. Henry Vaughan the *Silurist*", senere publisert i *Thalia Rediviva* (Nauman 1999, s. 95). Nauman fremsetter også en hypotese om at *Olor Iscanus* intensjonelt kan ha blitt etterfylt av Vaughan med overflødige dikt nettopp for å forsterke et poeng han senere understreker ytterligere med 1654-forordet: Ved å publisere anbefalinger av andre dikteres verk som faktisk aldri endte på trykk, og dikt

som kunne reflektere dårlig på resepsjonen av hans tidligere verk, kunne Vaughan nå ha ment å vise hvor lite han brydde seg om å oppnå andres beundring med litterære prestasjoner (Nauman 1999, s. 99). Det er med dette vanskelig å få øye på noen nye bevis i Naumans utleggelse; derimot får man øye på mye ny diktning.

I ”det underlige tilfellet *Olor Iscanus*” har det for den tidligere forskningen kun eksistert to linjer å følge: den åndelige eller den politiske. Med Nauman foretar resepsjonen en salto og lander igjen på beina på mer eller mindre samme sted som den begynte. Grunnen til dette kan være at forskerne stadig insisterer på å fylle inn tomrommene i den biografiske informasjonen vi har om Henry Vaughan med spekulasjoner som verken kan bekreftes eller avkreftes. Diktene brukes til å skape en dikter-*persona*, samtidig som denne dikterpersonen brukes til å tolke diktene: Dermed fortsetter man å trække opp igjen de samme veiene man har gått før, likevel med et håp om at landskapet skal endre seg. Det kan nå være på tide at man slutter å gå ut ifra de faktaopplysningene man *ikke* har.

#### 4.2 De vise og de andre

I likhet med *Silex Scintillans* i 1650 introduseres også *Olor Iscanus* med et emblem og et latinsk epigram. På samme måte som emblemet i *Silex Scintillans* viser til verkets tittel, ”gnistrende flint”, viser også emblemet i *Olor Iscanus* til dette verkets tittel, ”Usks svane”: Vi ser en svane på en elv omgitt av trær, blomster og insekter. Nederst på siden vises to kvinneskikkelser uten ben, med vinger som ligner på svanens. Tittelen *Olor Iscanus* står skrevet i elven, like under svanen, og mellom kvinneskikkelsene står det skrevet: ”*SELECT Poems, and translations by Hen: Vaughan Silurist*” (s. 144). Under kvinneskikkelsene følger et adaptert sitat fra andre bok av Vergils *Georgica*: ”*Flumina amo Silvasq inglorius*”, i Careys oversettelse: ”I who am without fame, love the streams and forests” (s. 46). Emblemet etterfølges av et tittelblad hvor det står følgende: ”*Olor Iscanus. A Collection of Some Select Poems, and Translations, Formerly written by Mr. Henry Vaughan Silurist. Published by a Friend*”. Dette tittelbladet har vanligvis blitt tolket som en understreking av at diktene ikke ble utgitt av Vaughan selv, men også at de ble skrevet for lenge siden. Det kan derfor påpekes at ordet ”formerly” ifølge *OED* kunne ha to forskjellige betydninger på 1600-tallet: Både som en beskrivelse av en fjern fortid, men også som en beskrivelse av en handling som nettopp er begått. På grunn av det store tidsspennet mellom diktene kan man jo i grunn lese tittelbladet som et spill på begge disse betydningene. Etter tittelbladet følger en ny adaptasjon fra Vergils *Georgica*, en fortsettelse av adaptasjonen i emblemet: ”*O quis me gelidis in vallibus ISCÆ /*



*Sistat, & Ingenti protegat umbrâ!”*, i Careys oversettelse: ”O who will set me in the cool valleys of the Usk and shield me with the generous shade of the branches!” (s. 48).



*Re: Vaughan front* (Vaughan 1651)

Før emblemet møter vi epigrammet ”Ad Posteror”, i Careys oversettelse ”To Posterity”. Her henvender Vaughan seg altså til fremtidige generasjoner. Han skriver at han gjør dette for å unngå at senere tider skal bagatellisere den æren og hederen som fylte Vaughans egen tid. Derfor vil Vaughan fortelle om seg selv for sine etterkommere. Han forteller at han ble født i Wales, hvor elven Usk bukte seg mellom daler og skydekte fjell. Matthew Herbert lærte Vaughan latin og gavene fra ham besto da både av kunnskap og kjærlighet – Matthew Herbert får æren for å ha formet Vaughan som den personen han er. Videre forteller Vaughan om tidens grufulle omstendigheter, om splittelse og ødeleggelse. For å beholde sitt fromme rykte, skriver han, vil han påpeke at han selv aldri tok del i blodsutgytelsene, ”*in tantâ strage*” (s. 45), i Careys oversettelse: ”that great slaughter” (s. 46), men heller har felt utallige tårer for sin egen skjebne. Vaughan avslutter epigrammet med å oppfordre leseren til gudfryktighet, for den gudfryktige er vis. I debatten rundt utgivelsen av *Olor Iscanus* har ”Ad Posteror” blitt viet lite oppmerksomhet i forhold til forordet. Det ser ikke ut til at det har blitt gjort noen forsøk på å datere epigrammet, men i Fogles utgave dateres emblemet til 1646 på grunnlag av

en utgave fra Henry E. Huntingtons bibliotek og kunstgalleri i San Marino, California (s. 144). Fordi Vaughan forteller om krigen i fortidsform og også kommer med en mulig referanse til henrettelsen av Charles I, har det blitt regnet for lite sannsynlig at epigrammet ble skrevet noe tidligere enn 1649.

”Ad Posteris” består av 14 distikha og er dermed et lengre epigram enn ”Authoris (de se) Emblema” med sine åtte. Epigrammet fra 1650-utgaven av *Silex Scintillans* gjøres eksplisitt til et selvportrett med tittelen, ”The Author’s Emblem (of Himself)”; på samme måte fremstilles også ”Ad Posteris” som et selvportrett ved henvendelsen til etterkommerne: ”Quis, qualisq; fui, percipe Posteritas” (s. 44), i Careys oversettelse:”[...] read here, Posterity, who and what I was” (s. 45). Videre gjengis en utvalgt del av Vaughans selvbiografi:

CAMBRIA me genuit, patulis ubi vallibus errans  
Subjacet aeriis montibus ISCA pater.  
Inde sinu placido suscepit maximus arte  
HERBERTUS, Latiae gloria prima Scholæ,  
Bis ternos, illo me Conducente, per annos  
Profeci, & geminam Contulit unus opem,  
Ars & amor, mens atq; manus certare solebant,  
Nec lassata Illi mensve, manusve fuit.  
Hinc qualem cernis crevisse: Sed ut mea Certus  
Tempora Cognoscas, dura fuere, scias. (s. 44)

I Careys oversettelse:

I was born in Wales, where father Usk meanders through wide valleys beneath cloud-capped mountains. Then that very great scholar Mr. Herbert, the pride of Latin scholarship, took me into his gentle care. With him as my master I made good progress for six years. Though one man, he gave me a double treasure: learning and love. His mind and his hand competed in my education, and neither was weak! You see what sort of a man I have grown into as a result, but in order that you may be well informed about the times in which I lived, let me tell you that they were cruel. (s. 45)

Først fremheves altså elven Usk som Vaughans farsfigur, og Vaughans opphav mellom daler og fjell. Deretter overtar skolelæreren Matthew Herbert farsrollen, eller kanskje både mors- og farsrollen: ”Though one man, he gave me a double treasure: learning and love” (s. 45). Under Matthew Herbert utvikler Vaughan seg til den mannen som her presenteres for leseren gjennom *Olor Iscanus*. Dermed fremstiller Vaughan seg selv som et produkt av den walisiske naturen, samtidig som han også har blitt formet av latinen, kunnskap og kjærlighet. Fra det idylliske og avsondrete Wales flyttes deretter fokuset til dets grufulle kontrast, det vi kan anta å være en beskrivelse av krigen:

Vixi, divisos cum fregerat hæresis Anglos  
Intèr Tysiphonas presbyteri & populi.  
His primum miseris per amæna furentibus arva

*Prostravit sanctam vilis avena rosam,  
Turbârunt fonts, & fusis pax perit undis,  
Mæstaq; Cælestes obruit umbra dies.* (s. 44–45)

I Careys oversettelse:

I lived when religious controversy had split the English people into factions: I lived among the furious conflicts of Church and State. At the outset, while the wretched inhabitants raged through their pleasant fields, the base weed laid low the holy rose. They disturbed the fountains, and peace perished beneath the flood, and a gloomy shadow overspread the light of heaven. (s. 45–46)

Den idyllen som preget Vaughans oppvekst forstyrres og brytes opp av konflikter og splittelser, stormende føtter trækker i stykker og ødelegger det som opprinnelig var godt: "[...] the wretched inhabitants raged through their pleasant fields [...]" (s. 45–46). Tilbake står kun ugress. Ifølge Fogles fotnote på side 44 ble Charles I ofte omtalt av rojalister som "The Rose", og det er derfor forskerne har regnet dette som en referanse til henrettelsen av kongen i 1649. At epigrammet begynner i den perfekte idyll for deretter å gå over i en blodig borgerkrig har en sterk retorisk effekt: Det appellerer til leserens følelsesliv ved å kaste leseren ut i en dyp nostalgi for en tidligere gullalder, samtidig som det kan vekke et håp i leseren om å kunne vende tilbake til denne gullalderen.

Videre fortsetter epigrammet med Vaughans forsvar for sitt eget rykte og sin egen ærbarhet. Epigrammet starter dermed med Vaughans blikk vendt innover mot seg selv gjennom selvbiografien, for deretter å vendes utover mot samtiden og dens grusomheter. Deretter rettes oppmerksomheten tilbake til Vaughan selv:

*Duret ut Integritas tamen, & pia gloria, partem  
Me nullam in tantâ strage fuisse, scias;  
Credidimus nempè insonti vocem esse Cruori,  
Et vires quæ post funera flere docent.  
Hinc Castæ, fidæq; pati me more parentis  
Commonui, & Lachrymis fata levare meis;  
Hinc nusquàm horrendis violoavi Sacra procellis,  
Nec mihi mens unquàm, nec manus atra fuit.* (s. 45)

I Careys oversettelse:

[...] in order that my integrity and my reputation for piety may survive, let me tell you that I took no part in that great slaughter. I firmly believed that innocent blood has a voice, and a strength which wins tears after death. Thus I schooled myself to endure suffering like a chaste and faithful mother and to make my fate easier to bear by watering it with my tears. So you see, I have never done violence to sacred things by stirring up fearful tumults, and neither my mind nor my hand has ever been malevolent. (s. 46)

På denne måten kontrasteres Vaughan mot "the wretched inhabitants" (s. 45) som stormer gjennom landet og sprer ødeleggelse og død. Han vektlegger sin egen evne til å utholde lidelsene de usle innbyggerne forårsaker gjennom deres destruktive fremadstorming, og han vektlegger sin egen kyskhets og trofasthet på tross av de lidelsene han erfarer. Ved å sette kontrastene opp mot hverandre på denne måten forsterkes effekten av Vaughans fremstilling av sin egen ærbarhet. På tross av alle grufullhetene i samtiden har Vaughan med suksess klart å forbli upåvirket, han er fortsatt ren og from. Samtidig sammenligner han seg selv med en morsfigur, og i neste linje minnes vi igjen den foreldrerollen Matthew Herbert spilte i Vaughans liv: "[...] neither my mind nor my hand has ever been malevolent" (s. 46). Denne linjen speiler den tidligere beskrivelsen av Matthew Herbert: "His mind and his hand competed in my education, and neither was weak!" (s. 45). Gjennom denne speilingen impliseres det for leseren at Vaughans ærbødighet skyldes den gode og omsorgsfulle oppdragelsen fra Matthew Herbert, noe som også har blitt gjort eksplisitt: "You see what sort of a man I have grown into as a result [...]" (s. 45). På mange måter blir dermed epigrammet en hyllest til Matthew Herbert, samtidig som denne hyllesten virker oppbyggelig for Vaughans etos – spesielt når Vaughans etos kontrasteres med usselheten blant de som dreper og ødelegger. Denne kontrasten gjøres tydelig allerede med epigrammets åpningslinje: "*Diminuat ne sera dies præsens honorum, / Quis, qualisq; fui, percipe Posteritas*" (s. 44), i Careys oversettelse: "In case a later age should belittle the honor of this present time, read here, Posterity, who and what I was" (s. 45). Til tross for at åpningslinjen starter med et generelt utsagn om samtidens ærbødighet, ender den ved å begrense samtidens ærbødighet til Vaughan selv. Dermed blir Matthew Herbert og Vaughan de eneste moteksemplene til den nedrigheten som preger samtiden for øvrig.

Fordi gudfryktighet blir et tema i de siste linjene av epigrammet, kan det også virke nærliggende å lese "piety" i passasjen over som "gudfryktighet". Dermed begrunner Vaughan forsvaret for sin egen ærbødighet med at han ønsker å opprettholde ryktet sitt som en gudfryktig mann. Vaughans etos gjøres da eksplisitt til et tema i epigrammet, noe som i seg selv kan sies å svekke Vaughans etos. Ved å uttrykke dette ønsket om å opprettholde sitt gode rykte, kan leseren lettere miste tiltroen til det han forteller om seg selv. Samtidig etterfølges dette av Vaughans påstand om at han ikke tok del i "that great slaughter" (s. 46), noe det blir mest nærliggende å lese som "krigen". Dette blir likevel en vag referanse da den engelske borgerkrigen ofte omtales som tre kriger: den første fra 1642–46, den andre fra 1648–49 og den tredje fra 1649–51. Vaughans sterke forakt for å ta uskyldige liv styrker igjen hans etos betraktelig. Samtidig gjøres det å delta i krigen ensbetydende med ikke å være gudfryktig, noe

som fører til en sirkelargumentasjon: Vaughan er gudfryktig, derfor deltok han ikke i krigen – Vaughan deltok ikke i krigen, derfor er han gudfryktig. Dette gjøres ytterligere forvirrende ved at tidligere forskning har funnet lister over soldater og sterke indisier for at Vaughan høyst sannsynlig deltok i den første krigen, fra 1645–46 (Hutchinson 1947, s. 60).

På slutten av epigrammet vendes Vaughans blikk igjen vekk fra ham selv, ved å henvende seg til den fremtidige leseren han har apostrofert: ”*Si pius es, ne plura petas; Satur Ille recedat / Qui sapit, & nos non Scripsimus Insuper*” (s. 45), i Careys oversettelse: ”If you fear God, seek to know no more. Let the wise man go from here having heard enough: as for fools, I do not write for them” (s. 46). Ved å henvende seg til leseren på denne måten nærmest tvinges leseren til å plassere seg i én av to kategorier: Blant de vise eller blant dårene. Vaughan appellerer på denne måten til leserens høye tanker om seg selv – og om leseren godtar disse to kategoriene og plasserer seg blant de vise, må han nødvendigvis også godta alt Vaughan har sagt om sin egen ærbødighet. Dermed stiftes det også et slags slektskap mellom Vaughan og leseren – de vise – som står i motsetning til ”de andre”: ”the wretched inhabitants” og dårene. Dette slektskapet består også av gudfryktighet som fremstilles synonymt med ”vis”, noe som gjør at Vaughan ikke bare appellerer til leserens høye tanker om seg selv, men også til leserens tro: Så lenge leseren regner seg selv som gudfryktig, kan han også regne seg selv blant de vise som har hørt nok – og i forlengelse av dette regne Vaughan blant de gudfryktige og vise.

”Ad Posterios” kan sies å tematisere seg selv som minnesmerke for ettertiden slik som Shakespeares sonetter. Til tross for at epigrammet hyller Matthew Herbert, er hovedtemaet Vaughan selv, og Vaughans ærbarhet i kontrast til samtidens nedrighet. I likhet med 1654-forordet gjøres dette ved en retorisk selvopphøyelse og en opphøyelse av de som regnes for ”inkluderte”, samt en svartmaling av de andre, de ”ekskluderte”. Tilhøreren beveges ved å bli fremstilt for to mulige kategorier – det gode og det onde, ”oss” mot ”dem”. Som i ”*Authoris (de se) Emblema*” tegnes det et selvportrett som vil bli stående og overleveres som kulturelt minne til kommende generasjoner, et forsøk på å skrive seg inn i den kollektive hukommelsen. Ved å tillegge seg selv epitetet ”svane”, et epitet som også var gitt Shakespeare, reiser Vaughan sitt eget steinmonument – over seg selv.

#### 4.3 Del din elev i to

Gjennom epigrammet utvikler Vaughan seg fra å være en elev av Matthew Herbert til å kunne lære opp seg selv: ”Thus I schooled myself to endure suffering like a chaste and faithful mother [...]” (s. 46). Idet denne utviklingen skjer, tar også Vaughan på seg en foreldrerolle,

han blir en morsfigur. Til tross for rollens passivitet tillegger den Vaughan modenhet og autoritet. Dette gjør ham samtidig til en rollefigur for leseren, og fordi epigrammet er skrevet til fremtidige generasjoner, kan dette leses som at Vaughan skriver seg selv som en "Matthew Herbert" for neste generasjon. Vaughan kan takke Matthew Herbert for sin nåværende ærbødighet og fromhet, og leseren kan oppnå den samme ærbødigheten og fromheten om han tar til seg Vaughans lærdom. På denne måten avløser Vaughan Matthew Herbert og tar over som forelder og lærer.

Som i "Authoris (de se) Emblema" bidrar Vaughans tårer også i "Ad Posterios" til å gi et inntrykk av oppriktighet, samtidig som de også her har en slags forløsende effekt: De gjør skjebnen lettere å bære. Det blir dermed fristende å lese de lidelsene i "Ad Posterios" som de samme lidelsene i "Authoris (de se) Emblema": "[...] amidst the wreckage of my worldly fortunes, I am now richer than ever" (s. 137). Begge epigrammene kan også ha blitt skrevet i den samme tidsperioden. Men epigrammene gjengir likevel to helt forskjellige historier. Det ene forteller hvordan Vaughan transformeres ved en guddommelig handling, en transformasjon fra stein til kjøtt. Det andre forteller hvordan han gradvis utvikler seg ved studier og kjærlighet, en transformasjon fra elev til lærer. Ved den førstnevnte transformasjon gir han uttrykk for å være sterkt selvkritisk til sitt tidligere liv og innrømmer sine synder, mens han ved sistnevnte transformasjon gir uttrykk for å være selvforfornøyd og går i forsvarsposisjon for sitt fromme navn og rykte.

Dette ryktet som må opprettholdes, har vanligvis blitt lest som det ryktet Vaughan opparbeidet seg gjennom utgivelsen av *Silex Scintillans* i 1650. Dette må i så tilfelle også bety at "Ad Posterios" ble skrevet i tidsrommet mellom 28. mars 1650 og 28. april 1651,<sup>7</sup> etter "Authoris (de se) Emblema", slik at bevegelsen mellom epigrammene går fra å være selvkritisk og gråte angrende tårer i 1650, til å bli selvforfornøyd og gråte kyske tårer som gjør skjebnen mindre tung å bære i 1651. Den eneste andre mulige tolkningen blir å lese Vaughans fromme rykte som noe han allerede hadde opparbeidet seg før utgivelsen av *Silex Scintillans* og da også før han skrev åndelige vers. Denne tolkningen har ikke blitt utforsket tidligere, fordi forskningen har hatt en tendens til å bruke den religiøse omvendelsen som utgangspunktet alt annet springer ut ifra. Men vi kan faktisk ikke foreta en sikker datering av "Ad Posterios". Når Vaughan refererer til krigen i fortidsform, kan han vise til den tidligste krigen, fra 1642–46. Dette blir altså en altfor vag referanse til tilfredsstillende å kunne datere epigrammet. Dermed er det i så fall den mulige referansen til henrettelsen av Charles I som

---

<sup>7</sup> Datoene er hentet fra William R. Parkers liste i "Henry Vaughan and his Publishers" (1940) som tidfester når Vaughans ulike verk ble levert inn til Stationers' Hall.

ville plassert epigrammet i en tidsperiode etter 1649. Også denne har blitt tatt som en selvfølge på grunn av den grunnløse oppfatningen om at Vaughan umulig kan ha hatt et fromt rykte før 1650.

Vaughan skriver at ”ugresset har kvalt den hellige rosen”, men prefikset ”hellig” bidrar også til å gi oss en pekepinn på epigrammets allegoriske betydning. Det er tross alt her et åndelig tema introduseres i epigrammet: “[...] the base weed laid low the holy rose. They disturbed the fountains, and peace perished beneath the flood, and a gloomy shadow overspread the light of heaven” (s. 46). Dette knyttes til Vaughans fromhet i neste linje: “[...] in order that my integrity and my reputation for piety may survive, let me tell you that I took no part in that great slaughter” (s. 46). Nettopp fordi periodens borgerkriger var religiøse så vel som politiske, kan vi her lese to forskjellige betydningslag. Den bokstavelige betydningen leses som de usle innbyggerne som tramper og ødelegger, de grumser til drikkevannet. Den allegoriske betydningen kan leses som at soldatene også grumser til ”den rene lære”. I Bibelen blir Jesus nettopp omtalt som de troendes drikkefontene: “[...] Jesus stood and cried, saying, If any man thirst, let him come unto me, and drink. He that believeth on me, as the scripture hath said, out of his belly shall flow rivers of living waters” (Joh 7.37–38). Dette kan minne oss om emblemet fra 1650-utgaven av *Silex Scintillans*, hvor det renner vann fra steinhjertet. Rosen var fra middelalderen av også et vanlig symbol for Jesus som del av treenigheten. Prefikset ”hellig” i Vaughans epigram gjør det dermed mer nærliggende å lese ”rosen” som metafor for Jesus. På grunn av den politiske betydningen på epigrammets bokstavelige nivå, kan ”rosen” likevel leses som et spill på dets symbolske status for Charles I. Periodens teokratiske styresett gjør jo at grensen mellom det politiske og religiøse blir utydelig.

Den tidligere forskningen ser dermed ut til å ha oversett hvor sterkt ”Ad Posterus” fremstår som en åndelig allegori. Til tross for at ”den hellige rosen” kan leses som et spill på to forskjellige symbolske betydninger, betyr ikke dette at ”kvelningen” nødvendigvis må leses som henrettelsen av Charles I. Om en referanse til kongen spiller inn her, kan kvelningen også leses som en referanse til krigen som utkjemper imot ham. Vaughans fromhet bevises ved at han ikke deltar i denne krigen og ikke utøver vold mot hellige ting. Med dette mener jeg ikke å kunne datere epigrammet helt sikkert før 1649, men jeg mener muligheten for at epigrammet var en del av det opprinnelige 1647-manuskriptet avgjort er til stede; denne muligheten har blitt feilaktig oversett på grunnlag av den tidligere forskningens fordommer.

Som 1654-forordet innebærer også ”Ad Posterus” en sterk samtidskritikk, men i motsetning til forordet gjelder ikke kritikken den usømmelige diktningen. Heller gjelder den spillingen av uskyldig blod ved krigshandlinger. Begge kritikkene ser likevel ut til å baseres

på det samme grunnlaget: Handlingene står i motsetning til fromhet mot Gud og er vederstyggeligheter for Gud. Begge handlinger regnes også for å være drapshandlinger, den ene av jordelivet, den andre av det evige livet. Dermed kan også "Ad Posterus" gi assosiasjoner til Salomos ordspråk, til den samme passasjen nevnt i kapittel 3:

These six things doth the LORD hate: yea, seven are an abomination unto him: A proud look, a lying tongue, and hands that shed innocent blood, An heart that deviseth wicked imaginations, feet that be swift in running to mischief, A false witness that speaketh lies, and he that soweth discord among brethren. (Ordsp 6.16–19)

I 1654-forordet rettes fokuset mot språket og den åndelige sykdommen som spres gjennom språk og litteratur. I "Ad Posterus", derimot, rettes fokuset mot spillingen av uskyldig blod ("hands that shed innocent blood"), føtter som tramper ned åkrene ("feet that be swift in running to mischief"), og splittelse blant brødre ("he that soweth discord among brethren"). Splittelse blant brødre kan ikke gis et mer treffende eksempel enn nettopp borgerkrigen. Epigrammet bringer også med seg assosiasjoner til Salomos ordspråk gjennom det avsluttende visdomstemaet. Som vi har sett i kapittel 3, personifiseres visdommen og dårskapen av to forskjellige kvinner i Salomos ordspråk, som i egenskap av visdom og dårskap også representerer det evige liv og fortapelsen: Visdom fører til evig liv, dårskap fører til fortapelse og død. Visdom og dårskap knyttes også til liv og død i "Ad Posterus" ved at Vaughan skriver seg selv blant de vise og fromme som ikke deltar i krigshandlingene. Dermed er han ikke en av de som sprer død og ødeleggelse. Men i motsetning til 1654-forordet gjør han ikke noe videre forsøk på å omvende de som har valgt dårskapen; heller avslutter han epigrammet med en avvisning av dem: "[...] as for fools, I do not write for them" (s. 46). Dette hever Vaughan over dem han kritiserer, samtidig som det fungerer smigrende for leseren som også regner seg selv for å være from og vis; han blir en av de inkluderte, en av de innviede.

Den betydningsfulle rollen Matthew Herbert blir tilskrevet i epigrammet, kan virke støttende for en tidligere datering av "Ad Posterus". Vaughans gjeld til Matthew beskrives også i et annet latinsk epigram plassert nesten helt til slutt blant diktene i *Olor Iscanus*, før oversettelsene: "Venerabili viro, præceptori suo olim & semper Colendissimo M<sup>ro</sup>. Mathæo Herbert", i Careys oversettelse: "To that Venerable Man Mr. Matthew Herbert, Once His Tutor, and Always the Object of His Especial Regard". Epigrammet består kun av tre distikha og kan derfor gjengis i sin helhet:

*Quod vixi, Mathæe, dedit Pater, hæc tamen olim  
Vita fluet, nec erit fas meminisse datam.  
Ultrà Curâsti Solers, perituraq; mecum  
Nomina post Cineres das resonare meos.*



*Divide discipulum : brevis hæc & lubrica nostri  
Pars vertat Patri, Posthuma vita tibi. (s. 128)*

I Careys oversettelse:

It was my father, Matthew, who gave me life, but one day that life will pass, and it will be impossible for anyone to remember his gift any more. With shrewd judgment, you have been more provident than he. My name, which would have perished with me, will now, through your gift, resound beyond my grave. Divide your pupil in two: this brief and transient part of me may be ascribed to my father; my life after death, to you. (s. 129)

Vaughan skriver altså her at han har to fedre: hans biologiske far som skjenket ham jordisk liv, og Matthew som skjenket ham et evig liv. Dette klinger likt med hvordan Matthew beskrives i ”Ad Posteror”, hvor han også fremstilles i foreldrerollen som den som har formet Vaughan til den mannen han har blitt ved lærdom og kjærlighet. Takket være Matthew vil Vaughans navn leve videre etter døden, noe det blir nærliggende å lese som diktet som minnesmerke. Dette kan igjen minne om Vaughans kritikk i 1654-forordet, hvor dikterne skaper en ny kropp for seg selv gjennom bøker som fortsetter å synde på dikternes vegne etter at de er døde. Men Vaughans bøker synder ikke – de er fromme som ham selv, og som George Herberts *The Temple* kan derfor Vaughans dikt heller fungere som en motgift mot samtidens åndelige sykdom. Om Matthew regnes for å være den som har formet Vaughan til den personen han er, må læreren også nødvendigvis ha overført gudfryktighet til sin elev. Eleven kan derfor deles i to: en jordisk og forgjengelig halvpart, og en åndelig og evig halvpart – den åndelige delen tilskrives i sin helhet til Matthew og ingen andre. Dermed kan det være at dette evige livet Matthew har skjenket Vaughan, kan leses dobbelt, både i form av at Matthew lærte ham de verktøyene han behøvde i diktningen, men også i form av at Matthew lærte ham opp i fromhet. Dette kan derfor underbygge en teori om at Vaughan skrev epigrammet før han ble grepet av George Herberts *The Temple*. Samtidig kan epigrammet også leses med en annen skjult betydning – både verbet *curare* og verbet *dare* kan også bety ”betale” eller ”betale for”. Dermed kan det evige livet gjennom diktningen også ha blitt skjenket Vaughan gjennom økonomisk støtte for bokutgivelsen fra Matthew Herbert.

Om ”Ad Posteror” ble skrevet etter henrettelsen av Charles I og etter ”Authoris (de se) Emblema” – eller rettere sagt etter en nylig opplevd og dyptgående religiøs omvendelse ved en utvendig guddommelig handling – virker det litt merkelig at Vaughans fromhet her beskrives som et produkt av en stabil og god oppdragelse. Til tross for at ”Ad Posteror” også inneholder en før-etter-bevegelse, består denne kun av en utvikling fra elev til lærer og fra sønn til forelder. Hans ærbarhet og fromhet, derimot, beskrives som en konstant størrelse som

iherdig forsvares i den hensikt at hans rykte for fromhet skal kunne forbli konstant også i fremtiden. Det religiøse temaet i epigrammet introduseres dermed mer som en selvfølgelighet, uten å gi inntrykk av å være noe ”nytt” og oppsiktsvekkende. Dateringen av det tilhørende emblemet til 1646 kan også bidra til å underbygge en teori om at ”Ad Posterus” var en del av det opprinnelige 1647-manuskriptet.

Gjennom det adapterte sitatet fra Vergil beskrives Vaughans ærbarhet ved kjærlighet til naturen, og ved ikke å være opptatt av berømmelse. Kjærligheten til naturen speiles i epigrammet gjennom beskrivelsen av Vaughans idylliske hjemsted og elven Usk, samt at Vaughans ærbarhet blir satt i kontrast med de trampende føttene som ramponerer landskapet, og ugresset som kveler den hellige rosen. I ”‘Winged and free’: Henry Vaughan’s Birds” (2004) skriver Glyn Pursglove at fortapte sjeler innenfor den keltiske folkekulturen gjerne ble beskrevet som ravner, mens velsignete sjeler ble beskrevet enten som duer eller svaner (Pursglove 2004, s. 250–51). Samtidig var jo nettopp svanen i den tidligmoderne perioden et *insignia poetarum*: Svanen er Apollos fugl og har derfor blitt assosiert med poesien. Dermed har ”svane” blitt gitt som epitet til store diktere som Pindar og Shakespeare, men kanskje enda viktigere – til Vergil.

Ifølge Pursglove blir de ulike fuglene hos Vaughan allerede fra *Poems* (1646) gjennomgående metaforer for åndelige bevegelser, samtidig som de blir et bilde på hans litterære ambisjoner (Pursglove 2004, s. 265–66). Disse litterære ambisjonene kan også leses i epigrammet til Matthew Herbert, men står samtidig i sterk kontrast til adaptasjonen fra Vergil i emblemet: ”I who am without fame, love the streams and forests” (s. 46). Berømmelse kan her ved første øyekast virke sekundært til det idylliske og fromme livet i Brecknockshire som også fremheves i epigrammet. Men ved samtidig å skrive seg inn i litteraturhistorien som en vergilsk svane, kan Vaughans ydmykhet leses som kun beskjedenhetsretorikk, lignende den i 1654-forordet. Naumans påstand om at Vaughan i *Olor Iscanus* og andreutgaven av *Silex Scintillans* viser at han ikke brydde seg om å oppnå høy litterær status, gjør en grov feil i å ta retorikken på sitt ord. Påstanden motsies av svane-epitetet, etterligningen av Vergil og Herbert, retorisk selvopphøyelse og retorisk ydmykhet. At Vaughan i 1654-forordet angrer utgivelsen av *Olor Iscanus*, vil også vise seg som lite holdbar i og med en annen av Vaughans utgivelser, den lite omtalte *Hermetical Physick* (1655).

#### **4.4 Kunnskapens lojale venner og kongens bier**

Samme år som andreutgaven av *Silex Scintillans* utkom, publiserte Vaughan også en annen bok, *Hermetical Physick* (1655). Dette er en oversettelse av Heinrich Nolles hermetiske

legebok, og ble utgitt av samme bokhandler som utga *Olor Iscanus*, Humphrey Moseley. Boken åpner med Vaughans forord, ”THE TRANSLATOR To the ingenious READER”, som kan beskrives som et forsvar for utgivelsen av oversettelsen. Om den tidligere forskningen gjør rett i å ta 1654-forordets tilståelse på alvor – med den konklusjon at Vaughan angret utgivelsen av *Olor Iscanus* i 1651 ene og alene på grunnlag av dens verdslige temaer – virker det dermed selvmotsigende at 1654-forordet publiseres samme år som en oversettelse av en hermetisk legebok. Faktisk ble *Hermetical Physick* registrert hos Stationers’ Hall to måneder før andreutgaven av *Silex Scintillans* (Parker 1940, s. 402).

Inkonsekventheten mellom utgivelsene er kanskje grunnen til at *Hermetical Physick* trappes opp med slikt et grundig selvforsvar. Som i de fleste andre av Vaughans paratekster vi har sett på, er visdom, eller kunnskap, også her et viktig tema:

If any will be offended with this *Hermetical* Theorie, I shall but smile at his frettings, and pitty his ignorance. Those are bad Spirits, that have the light; and such are all malicious despisers of true knowledge, who out of meere envie, scribble and rail at all endeavours; but such as submit to, and Deifie their rigid superstition, and twice sodden Colworts. For my owne part, I honour the truth where ever I find it, whether in an old, or a new Booke, in *Galen*, or in *Paracelsus* [...]. (Vaughan 1655)

Forsvaret for utgivelsen av *Hermetical Physick* kan dermed også leses som et forsvar for alle typer kunnskap, både verdslig og åndelig. Å strebe etter kunnskap gjøres videre synonymt med å strebe etter perfektjon, og det understrekes at hver generasjon må gjøre sitt beste for å videreformidle sin kunnskap slik at senere generasjoner kan bruke denne som utgangspunkt til å utvikle kunnskapen videre. På denne måten vil man bevege seg nærmere idealet om perfektjon for hver nye generasjon. Ifølge Vaughan består problemet i at ikke alle klarer å forholde seg upartiske og fordomsfrie i denne søken etter kunnskap, som ”the loyall friends and followers of truth” (Vaughan 1655). Det blir dermed tydelig at utgivelsen av *Hermetical Physick* kan regnes for å være nettopp en slik videreformidling av viktig kunnskap som kan gagne fremtidige generasjoner, noe som da impliserer for leseren at Vaughan kan beskrives som en slik lojal venn og formidler av sannhet.

Det er ikke bare i forbindelse med 1654-forordet at forordet til *Hermetical Physick* blir interessant, men også i forbindelse med innholdet i *Olor Iscanus*. Krig og konflikter beskrives nemlig i *Hermetical Physick* som forstyrrende for søken etter sannheten, en sannhet man må ha ro og fred til å kunne observere naturen for å opparbeide seg innsikt i:

As men are killed by fighting, so truth is lost by disputing; for while we study the figments and subtilties of Sophisters, wee cannot search into the operations and virtues of nature [...]. But despisers, and such as hate to be quietly instructed, must be punished with silence, lest by seeking their peace, we lose our owne. (Vaughan 1655)

Her ser vi en lignende avvisning som den i "Ad Posterios": De som ikke elsker og dyrker visdommen, bør rett og slett ignoreres. Dette kan leses i forbindelse med at konflikter kun ødelegger for søken etter sannhet, og at det derfor vil være mer produktivt ikke å engasjere seg. Samtidig gir dette igjen assosiasjoner til Salomos ordspråk: "Whoso loveth instruction loveth knowledge: but he that hateth reproof is brutish" (Ordsp 12.1). Den som elsker visdom vil også elske å bli irettesatt, da dette vil føre til en enda større grad av visdom. Det å hate irettesettelser blir synonymt med dårskap. Forordet til *Hermetical Physick* kan leses som en oppfordring til ikke å la seg forstyrre av andres dårskap, en oppfordring til å dyrke sin egen kunnskap gjennom naturobservasjoner.

At kunnskapen tilegnes gjennom naturobservasjoner, kan sies å være en gjennomgående implisitt påstand i alle Vaughans verk, uavhengig av om de inneholder åndelige eller verdslige temaer. *Olor Iscanus* blir nettopp ofte beskrevet som det verket som gir uttrykk for Vaughans beslutning om å trekke seg tilbake til Wales og naturen etter utgivelsen av *Poems* (1646), noe særlig tittelen kan sies å gjenspeile. Det som har forvirret forskerne, er at verket likevel ikke kan beskrives som en ensidig hyllest til naturen eller som en katalogisert meditasjon over naturobservasjoner. Heller brytes idyllen og det pastorale stadig opp av utvendige forstyrrelser, samtidens konflikter, krig og kaos. I *Henry Vaughan* (1978) sier Kenneth Friedenreich seg enig i at *Olor Iscanus* ved første øyekast kan se ut som et tilfeldig sammensatt lappeteppes av ulike tematikker og motiver, men at det ved nærmere ettersyn likevel tegner seg et tematisk fokus:

Thus, *Olor Iscanus* is a pot-pourri. It is not, however, without thematic focus. The collection deals often with the sufferings of the time and the need for virtuous men to endure them [...]. In Vaughan's view, virtue can be best obtained in the idealization of the simple, contemplative, and rural life, against which stand the misery and chaos of society as a whole. *Olor Iscanus* begins and ends by asserting the superiority of the country life. (Friedenreich 1978, s. 84)

En slik overordnet tematikk i *Olor Iscanus* kan støttes av forordet til *Hermetical Physick*: I lys av sistnevnte forord kan *Olor Iscanus* leses som et forsøk på å spre kunnskap tilegnet gjennom observasjoner av naturen, men også som et bevis på at samtidens krig og konflikter virker forstyrrende i søken etter kunnskap, da disse temaene stadig sniker seg inn og bryter opp diktsamlingen. Friedenreich analyserer flere dikt i *Olor Iscanus* og påviser at den gjennomgående tematikken nettopp består i kontrasten mellom det idylliske landlivet og livet i den korrupte byen. Tematikken vises ikke bare innad i diktene, men også gjennom verkets struktur, ved for eksempel at det pastorale diktet "To the River Isca" etterfølges av det urbane diktet "The Charnel-house". Jonathan F.S. Post leser *Olor Iscanus* på lignende måte i *Henry*

Vaughan. *The Unfolding Vision* (1982), hvor han deler inn diktsamlingens struktur i fire intervaller der den rådende idyllen brutalt brytes opp av "likhusdikt", som "The Charnel-house" og elegiene til falne menn i krigen. I motsetning til tidligere forskere ser dermed ikke Friedenreich og Post på strukturen og tematikken i *Olor Iscanus* som en tilfeldig og ulogisk sammensetning av vidt forskjellige dikt, men ser heller strukturen som en måte å skape kontraster mellom de to tematikkene på: idyllen og krigen. Dette er nøyaktig den samme kontrasten vi har sett i "Ad Posterus", hvor fokuset veksler mellom Vaughans idylliske oppvekst i det avsondrete Brecknockshire, og den brutale virkeligheten som nå råder.

Igjen kan vi vende tilbake til Vergil. Allusjonen til Vergil i emblemet og på baksiden av tittelbladet kan sies å plassere *Olor Iscanus* innenfor en litterær kontekst som det kan være nyttig å se nærmere på. Til tross for at *Georgica* er et landbruksdikt, har det jo nettopp vært vanlig å lese det også med politiske allusjoner til de romerske borgerkrigene. Også i *Georgica* brytes altså den landlige idyllen opp av tematiske spenninger, og i bok to – som Vaughans adaptasjon av Vergil er hentet fra – forherliges det enkle landlivet på bekostning av et korrump byliv. Som Vergil hyller sin velynder Mæcenus i bok tre, hyller Vaughan sin velynder Matthew Herbert i epigrammet, og biene som dekker emblemet kan være en referanse til den fjerde boken om birøkt. Hos Vergil har biene blitt antatt å skulle leses som en metafor for mennesket: Biene ligner mennesket i sitt møysommelige arbeid, sin trofasthet mot en konge og ved sin villighet til å ofre sitt eget liv for fellesskapets skyld. De to elegiene i *Olor Iscanus*, "An Elegie on the death of Mr. R. W. slain in the late unfortunate differences at Routon Heath, neer Chester, 1645" og "An Elegie on the death of Mr. R. Hall, slain at Pontefract, 1648" hyller de to rojalistiske soldatene for sin innsats i krigen, til tross for Vaughans selvforneide påstand i "Ad Posterus" om at han selv ikke har deltatt i blodsutgyttelsene.

Biene som motiv i emblemet kan dermed leses som et symbol på trofasthet mot kongen, men også som en litterær referanse. De skaper en forbindelse mellom naturens idyll og samtidens konflikter. Bokhandleren Humphrey Moseley var spesielt kjent for utgivelser med anglikansk helling, noe som allerede i valget av utgiver kan ha plassert diktsamlingen i opposisjon til Parlamentet og puritanerne (McElligott 2012, s. 139). Allusjonene til Vergil støtter dermed Friedenreichs og Posts lesninger av *Olor Iscanus* som et gjennomarbeidet verk med tematisk og strukturell sammenheng, heller enn som en tilfeldig "restsamling". Denne sammenhengen gjøres synlig for dem ved at de med en gang tar utgangspunkt i hvordan diktsamlingen faktisk foreligger, heller enn biografiske spekulasjoner.

#### 4.5 Å bryte med en ond sirkel

Det sies at gamle vaner er vanskelige å bryte med. Historien om Vaughans omvendelse kan i mange tilfeller beskrives som en vanedannelse: Ofte gjentas den som biografisk faktum, som en allmennkjent faktaopplysning i artikler og bøker hvor omvendelsen ikke er tema, men av en eller annen grunn likevel nevnes. Selv når vanen ser ut til å ha blitt avlært, dukker den opp på nytt, som resepsjonshistoriens stadige tilbakefall.

I 1948 skrev L.C. Martin en anmeldelse av Hutchinsons biografi, *Henry Vaughan. A Life and Interpretation* (1947), hvor han hyller Hutchinson som en høyst eksemplarisk biograf. I sin lovprisning av Hutchinsons biografi fremsetter Martin en påstand som jeg mener i høy grad å oppsummere problemet rundt det som har blitt skrevet om Vaughan opp gjennom årene. Martins påstand spiller på biografiens tittel: “The ‘Life’ and the ‘Interpretation’ go together because Vaughan’s own writings are the best authority for many things we can know about him, and yet they are often made intelligible, or less obscure, by reference to what can be learnt from other sources” (Martin 1948, s. 157). Ifølge Martin må altså forfatterbiografien skrives ved diktfortolkning. Deretter gjøres diktene mer forståelige, eller i det minste mindre dunkle, av den begrensede forfatterbiografien. Diktfortolkningen blir ikke lenger en studie av litteratur. Heller blir diktfortolkningen studiet av et menneske. Marilla skrev samme år som Martin også en anmeldelse av Hutchinsons biografi hvor han er tilsvarende negativ som Martin er positiv. Begge anmeldelsene har likevel det til felles at de tar opp den generelle mangelen på biografisk materiale som et problem. Hvor Martin hyller Hutchinson for en glimrende jobb med det materialet han hadde tilgjengelig, skriver Marilla at det positive i Hutchinsons biografi består i at den tydelig definerer umuligheten av å skrive en biografi om Henry Vaughan. De biografiske kapitlene fremviser ifølge Marilla Hutchinsons villighet til å ekspandere og avvike fra materialet, og han kritiserer ham for å lese diktene i bokstavelig betydning (Marilla 1948c, s. 96–97).

Men det er særlig kapittelet om omvendelsen som viser seg å plage Marilla, da Hutchinson velger å holde seg til den ”foreldede oppfatningen” om en plutselig omvendelse:

The discussion of traditional problems tends to set aside late studies with mere mention, and seems to reflect a sort of nostalgia for old conceptions. The explanation of Vaughan’s conversion (pp. 99–108), for instance, represents an endorsement of an old theory, and Dr. Hutchinson is strangely indifferent to the fact that the details with which he attempts to support this conception have been lately used to refute it. (Marilla 1948c, s. 97)

Disse nylige studiene Marilla kritiserer Hutchinson for kun å nevne, for deretter å legge til side uten videre kommentar, er mest sannsynlig Marillas egne. Marillas teori om en gradvis intensivering av åndelighet nevnes i en fotnote av Hutchinson på s. 99. Hutchinsons

utleggelse av Vaughans omvendelse er ikke en likegyldighet til Marillas teori, men en meningsforskjell. Til tross for deres polemiseringer mot hverandre, deres forskjellige meninger angående hvorvidt Vaughans omvendelse var plutselig eller gradvis, unngår Marilla å se at han gjør det samme som Hutchinson. Han leser litteratur som biografi, han ekspanderer og avviker fra det materialet som foreligger. Den ”foreldede oppfatningen” Hutchinson fremsatte i 1947, returnerer og hjemsøker oss senere med Jonathan Naumans artikkel. Om teorien var foreldet allerede i 1947, hvor muggen var den ikke i 1999?

Ett spørsmål melder seg med en gang man får et overblikk over resepsjonshistorien til *Olor Iscanus* og ser sirkelen sluttes: Hvorfor har det ikke blitt gjort noen forsøk på å se saken fra flere synsvinkler? Det kunne blant annet ha vært interessant å se på forsinkelsen av utgivelsen i lys av økonomiske eller sensurrelaterte problematikker i den tidligmoderne perioden, noe det verken blir tid eller plass til her. Eller hva om Vaughan rett og slett bare brukte lang tid på å fullføre *Olor Iscanus* fordi han holdt på med et annet prosjekt samtidig, *Silex Scintillans*? Må dedikasjonen fra 1647 nødvendigvis bety at det fantes et fullstendig manuskript i 1647? Et uferdig manuskript i 1647 ville forklart Walleys ”awkward fact” (Walley 1942, s. 28), nemlig det faktum at nesten halvparten av diktene ble skrevet i tidsrommet 1648–51. Om Vaughan likevel erstattet disse med andre dikt, trenger det ikke å bety at han regnet dem som for usømmelige til å kunne publiseres. Kanskje kunne det for eksempel være av rent estetiske grunner? At diktenes dateringer spenner over en tidsperiode på fem år, trenger således ikke vise til noe annet enn at samlingen stadig var under arbeid.

Så: Hvorfor går vi i sirkler? Hvorfor applauderes det innenfor litteraturstudiet når noen resirkulerer teorier og kaller dem nye? Det mest banale faktum er at vi alle påvirkes av vår tid og vårt miljø. Og kanskje et annet banalt faktum: Litteraturviteren er humanist, humanister interesserer seg for mennesket. I dette tilfellet, mennesket bak *Silex Scintillans*. Som nevnt innledningsvis kan man ikke snakke om ”fremskritt” i litteraturvitenskapen som i naturvitenskapene. Det biografiske materialet vi har om Henry Vaughan i dag forblir mye av det samme som i 1947 – vi kan dermed fortsette å spinne både nye og gamle teorier så lenge vi måtte ønske. Men det forblir også lite redelig å gjøre dette på bakgrunn av faktaopplysninger vi ikke har. Jeg foreslår derfor et fremskritt i den betydning at vi foretar nye studier av andre aspekter ved Vaughans forfatterskap, som for eksempel hvordan sensur og økonomi kan ha spilt inn i forsinkelsen av utgivelsene.

Til tross for at man ikke nødvendigvis kan tale om fremskritt i litteraturvitenskapen, har det likevel foregått en utvikling. Teoretiske skoler som nykritikken brakte med seg nærlesningens metode, som i høy grad kan sies å ha konstituert det litterære verk som litterært

verk innenfor studiet av litteratur. Dette har ført til andre lesninger av Vaughans forfatterskap som Simmonds', Friedenreichs, Posts og McDowells. Men uavhengig av nærlesningens metode har også ulike ideologier og teorier gått av og på moten innenfor litteraturvitenskapen de siste hundre årene og satt sine avtrykk i Vaughan-resepsjonen. Naumans artikkel kan for eksempel ses i forbindelse med nyhistorismens popularitet på 90-tallet: Som en motreaksjon mot nykritikkens syn på det litterære verket som autonomt – som Simmonds var en tilhenger av – og som et forsøk på å vende tilbake til dikteren og det historiske bakteppet for Vaughans diktsamlinger. Men om man foretar et google-søk på Jonathan Nauman dukker det også opp et interessant treff. Nauman gikk nemlig på en kristen videregående skole kalt Shiloh, og på skolens hjemmeside skriver han om seg selv og den utdannelsen han har tatt. Denne utdannelsen består av en rekke grader, men han nevner spesielt sin doktoravhandling i engelsk litteratur om George Herbert og Henry Vaughan. Videre skriver han:

Despite all these activities, I'm not a professor, but an independent scholar, making my living as a metrologist at a local pharmaceuticals company [...]. As a Christian volunteer, I lead a Life and Family Ministry at one local parish, and help to lead two Bible studies and a Men's Group at another. (Nauman 2015)

For det første svekkes Naumans autoritet innenfor Vaughan-forskningen ved at han ikke er professor, men faktisk heller jobber i et farmasøytisk selskap. For det andre blir det påfallende at de som insisterer på å lese Vaughans omvendelsesnarrativ bokstavelig, i mange tilfeller selv er dypt religiøse, som Lyte, Hutchinson og Nauman. Med dette vil jeg avslutte og konkludere med at sirkelresepsjonen av Henry Vaughans forfatterskap i høy grad skyldes at vi alle er produkter av vår tid og våre omgivelser, om det så er teoretiske og ideologiske skoler innenfor litteraturvitenskapen som fag, eller de menneskene som oppdro oss fra barnsalder av.



# Postludium

But (ah!) my soul with too much stay  
Is drunk, and staggers in the way.  
Some men a forward motion love,  
But I by backward steps would move,  
And when this dust falls to the urn  
In that state I came return.

“The Retreat”, *Silex Scintillans*.

Så sent som i 2012 ble det publisert en artikkel hvor historien om Henry Vaughans plutselige religiøse omvendelse gjengis og forklares på bakgrunn av en nær-døden-opplevelse grunnet sykdom (Smith 2012, s. 411). Med Nigel Smiths artikkel, ”Henry Vaughan and Thomas Vaughan: Welsh Anglicanism, ’Chymick’, and the English Revolution”, kunne altså ikke sirkelen ha blitt mer perfekt sluttet: Her tas leseren med helt tilbake til 1847, til Henry Francis Lytes teori om en livstruende sykdom som årsak for Vaughans omvendelse. Med Smiths artikkel har vi offisielt startet på nytt – på samme sted. Det mest ironiske i dette tilfellet er kanskje at Smiths artikkel ble utgitt i *The Oxford Handbook of Literature and the English Revolution* (2012), hvor den direkte etterfølges av Kathleen Lynchs artikkel ”Conversion Narratives in Old and New England”, som jo nettopp tematiserer omvendelsesnarrativets hyppighet og konvensjoner i den tidligmoderne perioden. Lynchs artikkel identifiserer omvendelsesnarrativet som en egen litterær sjanger, en sjanger som dermed kan analyseres på lik linje med andre litterære sjangre.

Innenfor litteraturen bidrar sjangerbetegnelser til å si noe om hvilke regler forfatteren spiller etter – eller ikke spiller etter – samt hva leseren kan forvente seg i møtet med verket. Å bryte reglene blir ofte et bevisst grep for å gå imot leserens forventninger, og samtidig et bevisst grep for å skape noe nytt. På samme måte kan man si at litteraturvitenskapen som fag også følger visse spilleregler, og innenfor faget avhenger ofte spillereglene av hvilken teoretisk retning den enkelte litteraturviteren identifiserer seg med, eller hva slags forventninger hun har til det gjeldende verket. Litteraturviterens teorier og forventninger vil også avhenge av hvilken *tid* hun lever i, og *hvor* hun lever. Gjennom den påviste sirkelresepsjonen av Henry Vaughans forfatterskap røpes en motvillighet innenfor litteraturvitenskapen mot å gi slipp på gamle vaner, og det opplagte resultatet blir gjentakelser fremfor nyoppdagelser. Det ble dermed også tydelig at dette prosjektet måtte bli todelt: Det måtte innebære en analyse av Vaughans paratekster på bakgrunn av omvendelsesnarrativets sjangerkonvensjoner på 1600-tallet, samtidig som det måtte innebære en dekonstruksjon av

tidligere teorier. Den førstnevnte analysen har blitt foretatt for å identifisere hvilke av omvendelsesnarrativets spilleregler Vaughan kan sies å ha tatt i bruk. Den sistnevnte dekonstruksjon har blitt gjort for å kunne bryte ut av den sirkelen Vaughans resepsjonshistorie synes å ha vært fanget i, med den hensikt å bane veien for noe nytt.

Vaughans omvendelseshistorie har tidligere virket tiltrekkende på en historisk-biografisk metode, men en historisk-biografisk metode som baserer seg på en biografi vi ikke er i besittelse av. Dermed diktes biografien opp på bakgrunn av litterære tekster – som deretter igjen blir tolket på bakgrunn av en *litterær* biografi. Det finnes likevel de som har stått utenfor leken. Kenneth Friedenreich, Jonathan F.S. Post og Sean H. McDowell har i høy grad gått ut ifra tekstene slik de faktisk foreligger. En nykritisk holdning til omvendelsesspørsmålet har blitt inntatt av James D. Simmonds i *Masques of God. Form and Theme in the Poetry of Henry Vaughan* (1972).

Til tross for deres ulike tilnærminger tror jeg både Post og McDowell har rett i at man ikke skal undervurdere den innflytelsen andre litterære verk og andre litterære tradisjoner har hatt på Vaughans forfatterskap, hovedsakelig fordi Vaughan så sterkt vektlegger denne innflytelsen selv i verkene sine: innflytelsen fra Vergil i *Olor Iscanus* og innflytelsen fra George Herbert og Bibelen i *Silex Scintillans*. Likevel er det ingen som tidligere har undersøkt Vaughans omvendelsesnarrativ i forbindelse med annen omvendelseslitteratur på 1600-tallet. Om Vaughan i tillegg interesserte seg for skaldetradisjonen i det førkristne Wales, kan dette også leses som en forklaring på hvorfor han i ”Ad Posterios” gjør et stort nummer ut av ikke å ha deltatt i krigen: Skalden skulle være pasifist. Men jeg tror også Post tar feil i å avfeie viktigheten av samtidens uroligheter, da betegnelsen ”silurist” både viser en sterk tilknytning til Brecknockshire ved å referere til denne eldgamle stammen som holdt til der, samtidig som den kan leses som en referanse til borgerkrigene i Vaughans tid. Silurene utpekte seg ved sin standhaftige motstand mot romerne, og innen 1600-tallet ble den siluriske tradisjonen regnet som et symbol for ”kongens walisiske undersåtter” (McDowell 2010, s. 102). Dermed kan det viktigste være – både i møtet med Vaughans paratekster og med Vaughans dikt – å være seg bevisst at det alltid kan eksistere flere lag i tekstene enn de som først virker opplagte.

At Vaughan i så høy grad lot seg influere av andre litterære tradisjoner, kan også underbygge teorien om at han benyttet seg av omvendelsesnarrativets konvensjoner, spesielt i ”Authoris (de se) Emblema”, hvor vi kan gjenkjenne flere av omvendelsesnarrativets tradisjonelle motiver så vel som dets struktur. Som en omvendelse i Paulus’ ånd skjer den plutselig og uventet for jeget ved en utvendig guddommelig handling. Men omvendelsesnarrativets struktur vises kanskje best ved sidestillingen av ”Authoris (de se)

Emblema” med 1654-forordet: Først mottar jeget et kall fra oven, deretter tilskrives jeget Jesu moralske egenskaper gjennom rettferdiggjørelsen – som deretter fører til en helliggjørelse av jegets levemåte. Både i epigrammet og i 1654-forordet skriver Vaughan seg selv inn i en helliggjørelse som også gir ham en profetisk rolle: som en Esekiel, som en Moses, som en Paulus, som en Salomo – som en som taler på Guds vegne til folket. Dette kan også leses i forbindelse med Paulus’ omvendelse, da Paulus ufrivillig omvendes nettopp fordi han er Jesu utvalgte redskap. Ved et angrep fra oven i ”Authoris (de se) Emblema” stempler Vaughan seg selv som ”utvalgt”, men også som ”Jesu redskap”, noe som deretter legger ham en ugjenkallelig autoritet idet han gyver løs på samtidens diktning i 1654-forordet. Dette fører til at fokuset som først lå på ham selv og hans eget hjertes transformasjon i epigrammet, nå vendes utover mot samtidens diktere og *deres* steinhjarter; resultatet blir et forsøk i augustinsk ånd på en kollektiv omvendelse via litteraturen. Dermed kan man også få øye på likheter mellom Vaughans omvendelsesnarrativ og Augustins både i epigrammet og 1654-forordet. I epigrammet ved en retrospektiv og selvbiografisk fortellerform. I forordet ved at omvendelsen skjer ved lesing, men også ved at språket selv omvendes, eller transformeres, i hyllest til Gud. Språkets omvendelse skjer likevel ikke uten hjertets omvendelse: Guds lov må gi gjenlyd i dikterens bryst.

Marillas påstand om at Vaughans omvendelsesnarrativ ikke kunne tåle sammenligning med Paulus’ og Augustins omvendelser, var, i motsetning til Hutchinsons påstand om autentisitet, en påstand som lett kunne etterprøves. Marilla begrunner påstanden med at omstendighetene rundt Vaughans omvendelse ikke ligner omstendighetene rundt Paulus’ og Augustins omvendelser – men her igjen glemmer man å lese litteraturen *som litteratur*. Jeg har påvist at Vaughans omvendelsesnarrativ kan sies å bære trekk fra begge arketekstene: Sammenligningen viste seg ikke bare som tålelig, men som insisterende nødvendig.

Det er likevel mange faktorer som kan ha gjort seg gjeldende i Vaughans forfatterskap, og som kan ha vekket hans interesse for åndelig diktning: forbudet mot den anglikanske praksisen og *The Book of Common Prayer*, samtidens angst rundt predestinasjonen og henrettelsen av Charles I. De gjennomgående bibelallusjonene til blant andre Esekiel og kong Salomo kan i høy grad leses som kommentarer til samtidens uroligheter og konflikter. Samtidig bør heller ikke muligheten for at Vaughan hadde høye litterære ambisjoner undervurderes. Helen Wilcox skriver i ”In the *Temple* Precincts: George Herbert and Seventeenth-Century Community-Making” (2009) om George Herberts ekstreme popularitet gjennom hele det syttende århundret: Innen 1689 var *The Temple* inne i sin ellefte utgave. Men ikke bare ble *The Temple* lest av et usedvanlig bredt publikum – på kryss av sosial,

politisk og religiøs tilhørighet – boken ble også hyllet, imitert og adaptert i utallige versjoner (Wilcox 2009, s. 253). Dette førte ifølge Wilcox til formeringer av ulike tekstuelle fellesskap som berodde på Herbert-lesninger: Hver undergruppe basert på religiøs, politisk eller lokal tilhørighet brukte Herbert på sin egen måte. Særlig kunne *The Temple* virke fellesskapsbyggende for anglikanerne da Herbert selv var anglikaner. Charles I sies også å ha vært Herbert-tilhenger, og skal ha lest *The Temple* mens han satt fengslet i Carisbrooke (Wilcox 2009, s. 264–68). Dermed ser vi at Vaughans plutselige og omfattende etterligning av Herbert med *Silex Scintillans* i 1650 kan ha vært en måte å skrive seg inn i et tekstuelt så vel som et religiøst og politisk fellesskap på. Men samtidig kan Herberts popularitet også ha spilt en rolle i Vaughans overgang fra sekulære til åndelige temaer: Christopher Harveys Herbert-imitasjon, *The Synagogue*, ble i 1641 innbundet sammen med den sjette utgaven av *The Temple* og sikret dermed også Harvey en bred leserkrets (Wilcox 2009, s. 256).

Teorien om at Vaughan hadde høye litterære ambisjoner, kan også underbygges av at han i *Olor Iscanus* tillegger seg selv epitetet ”svane”, og av at han i 1654-forordet skriver seg inn i et fellesskap med Herbert, men skriver andre Herbert-etterlignere *utenfor* dette fellesskapet. Dermed skriver Vaughan seg opp på Herberts nivå og stifter sitt eget fellesskap hvor han og Herbert regnes for å være de eneste medlemmene, men samtidig et fellesskap andre inviteres til å følge Vaughan inn i. For dette fellesskapet kan redde samtiden fra fortapelsen: Sammen kan de kurere den åndelige sykdommen som herjer kongeriket. Vaughan skrev altså dikt for at de skulle gi synlige ringvirkninger, et didaktisk formål typisk for renessanselitteraturen. Mens *The Mount of Olives* skulle fungere som en anglikansk andaktsbok, skulle *Silex Scintillans* spre visdom og etiske retningslinjer:

*Neither did I thinke it necessary that the ordinary Instructions for a regular life [...] should be inserted into this small Manuall, lest instead of Devotion, I should trouble thee with a peece of Ethics. [...] thou hast them already as briefly delivered as possibly I could, in my Sacred Poems.* (Vaughan 1957, s. 140)

Ifølge “Ad Posterios” skulle *Olor Iscanus* gi Vaughans etterkommere kunnskap om hans egen tid, både dens ærbarhet og dens grufullhet. *Hermetical Physick*, derimot, skulle gi fremtidige lesere kunnskap om fysisk helse, mens *Flores Solitudinis* skulle kurere åndelig korrumperting: “If thou art sick of such an Atrophie, the precepts layd down in this little booke (if rightly understood, and faithfully practised) will perfectly cure thee” (Vaughan 1957, s. 217). Dette kan legges til et utdrag fra forordet til *Poems*, hvor Vaughan beskriver sin oversettelse av Juvenals tiende satire som et forsøk på å vekke samtiden: “[...] which, had it been still Latine, perhaps their Nap had been Everlasting [...]” (s. 5). Med dette ser vi en gjennomgående

tendens hos Vaughan til å skrive inn et didaktisk formål i verkene sine, et didaktisk formål som også kan leses som en retorisk rettferdiggjørelse av verket – det forteller leseren at verket *bør* leses og *hvorfor*.

Det som burde påpekes i forbindelse med sirkelresepsjonen av Vaughans forfatterskap, er at en paratekst befinner seg på terskelen, mellom litteratur og ikke-litteratur. Forordene kan beskrives som introduksjoner til verkene, men også som retoriske *iscenesettelser* av et jeg som skal virke tiltrekkende på en leserkrets. På denne måten blir paratekstene en del av verkene de introduserer. Ikledd et patosfylt og billedlig språk har de som hensikt å skulle vekke leserens følelser, et lidenskapelig engasjement som resulterer i handling. Tilståelsen i 1654-forordet blir nettopp en slik retorisk konstruksjon som både virker oppbyggende for Vaughans etos og appellerer til leserens følelsesliv; samtidig kan den sies å overholde omvendelsesnarrativets konvensjoner ved en tilståelse av synd. At *Hermetical Physick* ble utgitt samme år som andreutgaven av *Silex Scintillans*, sammenlagt med 1654-forordets allusjoner til Ben Jonson og Vergil, gjør at forordet kan leses som en fordømmelse av all umoralsk diktning – både verdslig, eksemplifisert gjennom romansene fra Italia og Frankrike, og åndelig, eksemplifisert gjennom Herberts mindre begavede og ”falske” etterlignere. Hutchinsons påstand om at Vaughan i 1654-forordet fremviser en dyp ringeakt for sine tidligere verk, og Marillas og Naumans påstander om at 1654-forordet uttrykker høydepunktet i Vaughans religiøse intensitet, viser en velvillighet blant forskerne til å ignorere det som ikke måtte passe inn i en allerede etablert historie.

Det kan nærmest virke som om forskerne i mange tilfeller har vært mer interessert i Vaughans forfatterskap på bakgrunn av hans biografi heller enn i diktene selv. Problemet består i at biografien ikke eksisterer: I lesingen av diktene blir forskerne selv diktere. De har nok erfaring med litteratur til å kunne konstruere en logisk oppbygd fortelling med hode og hale rundt høydepunktet, klimakset: omvendelsen. Uenighetene mellom dem har vært uenigheter angående hodet og halen – et spill om hvem som kan konstruere den beste rammefortellingen – men fortellingen sentrerer alltid rundt den samme hendelsen, den Henry Francis Lyte selv konstruerte i 1847. Heller enn å problematisere selve hendelsen i seg selv, blir det som ikke passer inn i den oppdiktede fortellingen ignorert, slik at historien om Vaughans omvendelse fremstår som et opplagt resultat av et enhetlig og friksjonsfritt hendelsesforløp. Det beste eksempelet på en slik frisinnet diktning er forklaringene rundt den forsinkede utgivelsen av *Olor Iscanus*. Her har man ikke engang gjort et forsøk på å gå utenfor Vaughans biografi og utgivelsen av *Silex Scintillans* for å tolke uoverensstemmelsene.

Heller blir forsinkelsen nettopp et bevis i seg selv, og hvert avvik blir forsøkt forklart ut ifra dette beviset.

Lyte konstruerte sin Vaughan-biografi i en tid da poesi ble ansett som en poets følelsesuttrykk, og som uttrykk for et unikt diktersinn. Hans biografiske skisse var ment å skulle lokke leseren til verket, og leses dermed mer som en anbefaling av dikteren og diktene det introduserer enn som en egentlig biografi. I en tid hvor diktningen speilet livet, måtte med nødvendighet ekstraordinær diktning fordre et ekstraordinært liv. Overgangen fra verdslig til åndelig diktning i Vaughans forfatterskap måtte tillegges mening. Men hvorfor gjengis Lytes fortelling om Vaughans omvendelse fortsatt, så sent som i 2012?

Ett mulig svar kan være at de eksisterende tomrommene i informasjonen vi har om Henry Vaughan nettopp åpner opp for at hver leser fyller disse tomrommene selv. Ved å benytte seg av sin egen forståelseshorisont i møtet med forfatterskapet, kan det diktes. I tilfellet Lyte innebærer historien om Vaughans omvendelse påfallende likheter med Lytes gjengivelse av sin egen erfaring. Samtidig krever dikterbiografier gjerne at det finnes noe i dikterens liv det er verdt å berette om, utenom hans litterære verk, noe som gjør at historien om Vaughans omvendelse kan ha virket tiltrekkende på Vaughans biografer. I de tilfeller hvor historien om omvendelsen gjentas, fremkommer det at litteraturfagets utvikling aldri kan beskrives som lineær, men nettopp heller som stadig tilbakevendende på kryss og tvers i sin flerstemmighet. Som omvendelsesnarrativets jeg-person, kan også litteraturforskeren av og til skimtes på terskelen til evigheten. Sirkelresepsjonen av Henry Vaughan viser nettopp at den tiden og det miljøet forskeren inngår i, legger føringer på hvordan hun leser historien om Vaughans omvendelse. Renessansen beskrev litteraturen som et historisk og kollektivt minne. *Studiet* av litteratur blir et forsøk på å lese dette minnet – et forsøk på å forstå fortiden, orientere seg i den, plassere seg i forhold til den – og i prosessen ender vi opp med å skrive oss selv inn i den kollektive hukommelsen og reise et steinmonument, over oss selv.

Denne masteroppgaven har vært mitt forsøk på å bryte ut av en sirkel. Jeg plasserer herved med dette resepsjonshistorien i et veikryss: Vi har nye veier å gå. Kan utgivelsen av *Olor Iscanus* ha blitt forsinket av økonomiske eller sensurrelaterte årsaker? Eller kunne den rett og slett ha vært uferdig i 1647? Kan forsinkelsen av *Olor Iscanus* og forsinkelsen av *Thalia Rediviva* bidra til en gjensidig belysning av hverandre? En mer omfattende lesning og sammenligning av andre omvendelsesnarrativ fra 1600-tallet kunne også ha vært interessant, men kun om litteraturviteren holder seg til litteraturen.

# Litteratur

- Augustin. 1638. *The confessions of S. Augustine Bishope of Hippon and D. of the Church. Translated into English by S. T. M.* Paris. Tilgjengelig fra [http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99836150&FILE=../session/1430726696\\_23733&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=176669&PAGENO=154&ZOOM=&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT\\_KEYWORD=>](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99836150&FILE=../session/1430726696_23733&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=176669&PAGENO=154&ZOOM=&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT_KEYWORD=>) [Nedlastet 4. mai 2015].
- Dossey, Larry. 2013. "The Royal Touch: A Look at Healing in Times Past". *Explore* 9, s. 121–27.
- Durr, R.A. 1962. *On the Mystical Poetry of Henry Vaughan*. Cambridge.
- Friedenreich, Kenneth. 1978. *Henry Vaughan*. Boston.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree* [fr. orig. *Palimpsestes* 1982]. Overs. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln.
- Genette, Gérard. 2001. *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [fr. orig. *Seuils* 1987]. Overs. Jane E. Lewin. Cambridge.
- H., A.M.M. 1850. "Prefatory Memoir". *Remains of the Late Rev. Henry Francis Lyte, M.A. Incumbent of Lower Brixham, Devon; With a Prefatory Memoir by the Editor*. London, s. v–lvi. Tilgjengelig fra <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112067469012;view=1up;seq=11> [Nedlastet 12. Mai 2015].
- Hutchinson, F.E. 1942. "The Strange Case of *Olor Iscanus*". *Review of English Studies* 18, s. 320–21.
- Hutchinson, F.E. 1947. *Henry Vaughan. A Life and Interpretation*. Oxford.
- Høystad, Ole Martin. 2011. *Hjertet. En kulturhistorie* [2003]. Oslo.
- Jonson, Ben. 1602. *Poetaster; or, The arraignment as it hath beene sundry times priuately acted in the Blacke Friers, by the children of her Maiesties Chappell*. London. Tilgjengelig fra [http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99845015&FILE=../session/1430986357\\_27398&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=173153&PAGENO=49&ZOOM=75&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT\\_KEYWORD=undefined](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99845015&FILE=../session/1430986357_27398&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=173153&PAGENO=49&ZOOM=75&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT_KEYWORD=undefined) [Nedlastet 7. mai 2015].
- King James' Bible*. 1992. *The Project Gutenberg Edition of the King James Bible*. Tilgjengelig fra <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail?sid=cbb2c5dd-30a9-4c59-81bf6b61942844ea%40sessionmgr4005&vid=1&hid=4112&bdata=JnNpdGU9ZWZhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=nlebk&AN=2009248> [Nedlastet 1. Mai 2015].
- Lehman, Jeffrey S. 2013. "'As I read I was set on fire': On the Psalms in Augustine's *Confessions*". *Logos. A Journal of Catholic Thought and Culture* 16, s. 160–84.
- Logan, Terence P. & Denzell S. Smith. 1977. "*Poetaster, or The Arraignment*". *The New Intellectuals*. Lincoln, s. 67–69.
- Lynch, Kathleen. 2012. "Conversion Narratives in Old and New England". *The Oxford Handbook of Literature and the English Revolution*. Red. Laura Lunger Knoppers. Oxford, s. 425–41.
- Lyte, Henry Francis. 1847. "Biographical Sketch of Henry Vaughan". *The Sacred Poems and Private Ejaculations of Henry Vaughan*. London, s. ix–xlix. Tilgjengelig fra <https://archive.org/details/silexscintillan00lytegoog> [Nedlastet 12. mai 2015].

- Marilla, E.L. 1945. "The Religious Conversion of Henry Vaughan". *The Review of English Studies* 21, s. 15–22.
- Marilla, E.L. 1948a. "Henry Vaughan's Conversion: A Recent View". *Modern Language Notes* 63, s. 394–97.
- Marilla, E.L. 1948b. "'The Publisher to the Reader' of *Olor Iscanus*". *Review of English Studies* 24, s. 36–41.
- Marilla, E.L. 1948c. "*Henry Vaughan. A Life and Interpretation* (Book Review)". *The Journal of English and Germanic Philology* 47, s. 96–98.
- Marilla, E.L. 1967. "The Mysticism of Henry Vaughan: Some Observations". *The Review of English Studies* 18, s. 164–66.
- Martin, L.C. 1948. "*Henry Vaughan. A Life and Interpretation* (Book Review)". *The Review of English Studies* 24, s. 157–58.
- McDowell, Sean H. 2010. "Herbert as *Bardd* in the Imagination of Henry Vaughan". *George Herbert Journal* 34, s. 102–18.
- McElligott, Jason. 2012. "The Book Trade, Licensing, and Censorship". *The Oxford Handbook of Literature and the English Revolution*. Red. Laura Lunger Knoppers. Oxford, s. 135–53.
- Nauman, Jonathan. 1999. "Toward a Herbertian Poetic: Vaughan's Rigorism and 'The Publisher to the Reader' of *Olor Iscanus*". *George Herbert Journal* 23, s. 80–104.
- Nauman, Jonathan. 2015. "Alumni Jonathan Nauman Class of '81". Tilgjengelig fra <<http://www.shilohchristian.org/support-shiloh/alumni/364-jonathan-nauman-class-of-81.html>> [Nedlastet 9. mai].
- Nielsen, Erik A. 2009. *Kristendommens retorik. Den kristne digtnings billedformer*. København.
- Norton, Bonham & John Bill. 1628. *Articles Agreed Upon by the Archbishops and Bishops of both Prouinces, and the whole Cleargie: In the Convocation Holden at London in the Yeere 1562*. London. Tilgjengelig fra <[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?EeboId=99836953&ACTION=ByID&SOURCE=pgimages.cfg&ID=99836953&FILE=..%2Fsession%2F1430908099\\_21672&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=1253&PAGENO=1&ZOOM=100&VIEWPORT=&CENTREPOS=&RESULTCLICK=&GOTOPAGENO=1&ZOOMLIST=100&ZOOMTEXTBOX=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?EeboId=99836953&ACTION=ByID&SOURCE=pgimages.cfg&ID=99836953&FILE=..%2Fsession%2F1430908099_21672&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=1253&PAGENO=1&ZOOM=100&VIEWPORT=&CENTREPOS=&RESULTCLICK=&GOTOPAGENO=1&ZOOMLIST=100&ZOOMTEXTBOX=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR)> [Nedlastet 6. mai 2015].
- Olsen, Stein Haugom. 2003. "Litteraturfagets fremskritt". *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 6, s. 14–26.
- Oxford Dictionary of National Biography*. 2015. Tilgjengelig fra <<http://www.oxforddnb.com/>> [Nedlastet 13. mai 2015].
- Oxford English Dictionary*. 2015. Tilgjengelig fra <<http://www.oed.com/>> [Nedlastet 10. mai 2015].
- Parker, William R. 1940. "Henry Vaughan and his Publishers". *The Library* 20, s. 401–11.
- Parry, Graham. 2009. "High-Church Devotion in the Church of England, 1620–42". *Writing and Religion in England, 1558–1689. Studies in Community-Making and Cultural Memory*. Red. Roger D. Sell & Anthony W. Johnson. Farnham, s. 239–52.
- Post, Jonathan F.S. 1982. *Henry Vaughan. The Unfolding Vision*. Princeton.
- Prudentius. 1949. "A Reply to the Address of Symmachus". *Prudentius with an English Translation by H. J. Thomson*. Overs. H.J. Thomson. Utg. T.E. Page, E. Capps, L.A. Post, W.H.D. Rouse & E.H. Warmington. London, s. 344–401. Tilgjengelig fra <<https://archive.org/stream/prudentiuswithen01pruduoft#page/344/mode/2up>> [Nedlastet 13. mars 2015].



- Pursglove, Glyn. 2004. "'Winged and Free': Henry Vaughan's Birds". *Of Paradise and Light. Essays on Henry Vaughan and John Milton in Honor of Alan Rudrum*. Red. Donald R. Dickson & Holly Faith Nelson. Newark, s. 250–68.
- Shuger, Debora K. 2000. "The Philosophical Foundations of Sacred Rhetoric". *Rhetorical Invention and Religious Inquiry*. Red. Walter Jost & Wendy Olmsted. New Haven, s. 47–64.
- Simmonds, James D. 1961. "The Publication of *Olor Iscanus*". *Modern Language Notes* 76, s. 404–08.
- Simmonds, James D. 1972. *Masques of God. Form and Theme in the Poetry of Henry Vaughan*. Pittsburgh.
- Smith, Nigel. 2012. "Henry Vaughan and Thomas Vaughan: Welsh Anglicanism, 'Chymick', and the English Revolution". *The Oxford Handbook of Literature and the English Revolution*. Red. Laura Lunger Knoppers. Oxford, s. 409–24.
- Sullivan, Ceri. 2008. *The Rhetoric of the Conscience in Donne, Herbert and Vaughan*. Oxford.
- The Holy Bible*. 1640. "The Wisdome of Solomon". Utg. Thomas Buck & Roger Daniel. Cambridge, s. 642–52. Tilgjengelig fra  
<[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?EeboId=57402364&ACTION=ByID&SOURCE=pgimages.cfg&ID=57402364&FILE=.%2Fsession%2F1431516111\\_4355&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=181073&PAGENO=331&ZOOM=100&VIEWPORT=&CENTREPOS=&RESULTCLICK=&GOTOPAGENO=&ZOOMLIST=100&ZOOMTEXTBOX=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?EeboId=57402364&ACTION=ByID&SOURCE=pgimages.cfg&ID=57402364&FILE=.%2Fsession%2F1431516111_4355&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=181073&PAGENO=331&ZOOM=100&VIEWPORT=&CENTREPOS=&RESULTCLICK=&GOTOPAGENO=&ZOOMLIST=100&ZOOMTEXTBOX=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR)> [Nedlastet 4. mars 2015].
- Thomson, H.J. 1949. "Introduction". *Prudentius with an English Translation by H. J. Thomson*. Overs. H. J. Thomson. Utg. T.E. Page, E. Capps, L.A. Post, W.H.D. Rouse & E.H. Warmington. London, s. vii–xvii. Tilgjengelig fra  
<<https://archive.org/stream/prudentiuswithen01pruduoft#page/n13/mode/2up>> [Nedlastet 13. mars 2015].
- Vaughan, Henry. 1650. *Silex Scintillans: Or, Sacred Poems And private Ejaculations*. London. Tilgjengelig fra  
<[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=12495165&FILE=../session/1431342977\\_15425&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=62492&PAGENO=2&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT\\_KEYWORD=>](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=12495165&FILE=../session/1431342977_15425&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=62492&PAGENO=2&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT_KEYWORD=>)> [Nedlastet 4. mai 2015].
- Vaughan, Henry. 1651. *Olor Iscanus. A Collection of Some Select Poems and Translations*. Tilgjengelig fra  
<[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=12706608&FILE=../session/1431523023\\_18331&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=192138&PAGENO=4&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=param%28DISPLAY%29&HIGHLIGHT\\_KEYWORD=undefined](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=12706608&FILE=../session/1431523023_18331&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=192138&PAGENO=4&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=param%28DISPLAY%29&HIGHLIGHT_KEYWORD=undefined)> [Nedlastet 4. Mai 2015].
- Vaughan, Henry. 1655. *Hermetical Physick: Or, The right way to preserve, and to restore health. By that famous and faithfull Chymist Henry Nollus*. London. Tilgjengelig fra  
<[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99868485&FILE=../session/1431524768\\_24085&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=170298&PAGENO=2&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT\\_KEYWORD=>](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99868485&FILE=../session/1431524768_24085&SEARCHSCREEN=CITATIONS&VID=170298&PAGENO=2&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR&HIGHLIGHT_KEYWORD=>)> [Nedlastet 4. Mai 2015].
- Vaughan, Henry. 1957. *The Works of Henry Vaughan* [1914]. Utg. L.C. Martin. Oxford.

- Vaughan, Henry. 1965. *The Complete Poetry of Henry Vaughan*. Utg. French Fogle. New York.
- Vaughan, Henry. 1973. *Silex Scintillans 1650* [1968]. Yorkshire.
- Vaughan, Henry. 1976. *Henry Vaughan. The Complete Poems*. Utg. Alan Rudrum. Harmondsworth.
- Vickers, Brian. 1999. "Introduction". *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford, s. 1–55.
- Walley, Harold R. 1942. "The Strange Case of *Olor Iscanus*". *Review of English Studies* 18, s. 27–37.
- Wilcox, Helen. 2009. "In the *Temple* Precincts: George Herbert and Seventeenth-Century Community-Making". *Writing and Religion in England, 1558–1689. Studies in Community-Making and Cultural Memory*. Red. Roger D. Sell & Anthony W. Johnson. Farnham, s. 253–71.